

”Epikeren fra Torpe”

En undersøkelse av narrativ teknikk i
Torpobaldakinens Margaretalegende

Grethe Lillegrend



Masteroppgave i kunsthistorie

Det humanistiske fakultet

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Mai 2012

FORORD

Jeg vil takke min veileder, professor Lena Liepe, for aktiv, kunnskapsrik og interessert hjelp under skriveprosessen. Lena hadde alltid svar på mine spørsmål. Hun var alltid positiv, strukturert, pålitelig. Hun ga meg mot til å eksperimentere, og hun passet på at jeg til en hver tid holdt meg på bakken. Det er vanskelig å uttrykke stor nok takk.

Takk også til universitetslektor Brigitte Stolpmann, for engasjerte og inspirerende forelesninger om gotikken. Brigitte åpnet døren til middelalderens rike kunstunivers, og lot meg kikke inn. Siden har jeg bare ønsket å se mer.

Takk til personalet ved universitetsbiblioteket i Georg Sverdrups hus på Blindern! Uten deres kyndige og vennlige hjelp med de rareste ting hadde jeg stått atskillig svakere rustet i masterperioden.

Denne oppgaven er til deg, Christian.

Nesodden, våren 2012

Grethe Lillegrend

INNHold

FORORD.....	3
INNHold.....	4
1 INNLEDNING	6
1.1 Temabeskrivelse, mål og problemstilling.....	6
1.2 Funksjonell dekor	7
1.3 Kort oversikt over avhandlingens forløp.....	8
2 FORSKNINGSHISTORIE.....	10
2.1 Perioden 1862-1917	10
2.2 Perioden 1956-2008	12
2.3 Min posisjon i forhold til tidligere forskning	14
2.4 Oppsummering	15
3 BESKRIVELSE AV BILDEMATERIALET	15
3.1 Frisens plassering i kirkerommet	15
3.2 Frisen som del av monumentalmaleriet i Torpo.....	17
3.3 Frisens fortellende elementer: Mennesker, bygninger, dyr, planter, verktøy og våpen	19
3.4 Oppsummering	25
4 MARGARETALEGENDEN SOM TEKST	26
4.1 Helgenlegenden som litterær genre.....	26
4.2 Margaretalegendens latinske kilder.....	27
4.3 Legenda Aurea	28
4.3.1 <i>Legenden om den velsignede og hellige jomfru Sankta Margareta</i>	29
4.4 Varianter av legenden.....	32
4.5 Leting etter en grunnstamme i narrativet.....	36
4.6 Samsvar i tekst og bilde.....	38
4.7 Jomfrumartyrens særtrekk	40
4.8 Oppsummering	41
5 TEORI OG METODE.....	41
5.1 Narrativitetsteori og analysemetode	41
5.1.1 <i>Samspill mellom uttryksmåter. Informasjonskobling</i>	44
5.1.2 <i>Genettes modell. Gaaslands narratologiske metode</i>	45
5.1.3 <i>Fasene i analysen</i>	47
5.1.4 <i>Tidsaspektet</i>	47

5.1.5 Fokusering	48
5.1.6 Modalitet	49
5.1.7 Narrativ komposisjon	50
5.2 Brigitte Buettner og metodisk inspirasjon	51
5.3 Resepsjonsteori.....	52
5.4 Kommunikasjonsmodell.....	52
5.5 Oppsummering	54
6 ANALYSE	55
6.1 Fortellerens nøkkelfunksjon	55
6.1.1 Torpomalerens plass i samtidens kirkemaleri	56
6.1.2 "Osloskolen"	58
6.2 Lingvistikk og bildespråk.....	59
6.3 Analysens prosedyrevedtekter.....	59
6.4 Den narratologiske analysen	61
6.4.1 Fokus	61
6.4.2 Tidsaspektet	62
6.4.3 Modalitet	63
6.4.4 Narrativ komposisjon	64
6.4.5 Foreløpig vurdering av analysens effektivitet	66
6.4.6 Kommunikasjonteoretisk, ikonografisk og komposisjonell støtteanalyse	68
6.4.7 Oppsummering	77
7 SAMMENLIGNING MED ANDRE VERK	79
7.1 Valg av sammenligningsobjekter	79
7.2 Nedstrynfrontalet.....	79
7.3 Margaretalegenden i Hackås kirke	83
7.4 Oppsummering	86
8 KONKLUSJON	86
FORKORTELSER	93

- There are stories about virgins, martyrs, virgin martyrs and they're worse than any horror film at the Lyric Cinema.

Frank McCourt, *Angela's Ashes*

1 INNLEDNING

1.1 Temabeskrivelse, mål og problemstilling

Står du utenfor Torpo stavkirke en sommerkveld, pass på å stille deg ved hjørnet i sørvest, slik at du ser begge inngangene, både vestportal og sørportal. Da ser du hvor liten kirken er, du kjenner kveldssola i ryggen, og du kan lukte 700 års historie fra veggene. Det lukter tjære og gammelt treverk. Det lukter gress, og det lukter skiferheller som har blitt varmet opp av sola. Når du går inn av vestportalen, tar det et øyeblikk før øynene vender seg til mørket. Så ser du tønnehvelvet, helt innerst ved det som skulle vært - og en gang var - kors skillet. Hvelvet hviler på stolper, og det er stort i forhold til det vesle kirkeskipet på snaue sytti kvadratmeter. Nå står du rett under et av de få bevarte monumentalmaleriene fra Norges høymiddelalder. Kirken ble bygget rundt slutten av 1100-tallet, og himlingen ble dekorert på slutten av 1200-tallet, men den fyller ikke lenger sin opprinnelige funksjon, som var å skape bildet av Guds himmel over alteret.

Der oppe i himlingen sitter majesteten, Kristus, omgitt av de tradisjonelle evangelistsymbolene. På rekke og rad till høyre og venstre for ham sitter de tolv disiplene. Noen få av dem ser opp mot Herren, men flere av dem ser ut til å være i samtale om andre interessante ting. De skakker på hodene, lytter, kommuniserer. Direkte under dem utspiller det seg en dramatisk historie. Med litt fantasi kan man tenke seg at kanskje apostlene er vitner til dramaet, de også. Her utspiller den hellige Margareta av Antiokias martyrium seg som en frise i to høyder, og det er dette maleriet vi skal se nærmere på.

Det er fastslått av forskere før meg at hele himlingen (også kalt hvelvet eller baldakinen) er malt av én og samme maler en gang rundt 1275. Da jeg fikk se maleriet første gang, ble jeg slått av hvor levende og gripende denne fortellingen, nederst på begge sider av hvelvet, var framstilt. I *Norges malerkunst i middelalderen* (1917) kaller Harry Fett Torpomaleren¹ for "Epikeren fra Torpe".² Jeg mener det er en interessant betegnelse på denne anonyme middelalderkunstneren, som har lyktes i å fortelle en historie så godt at både Harry

¹ I mangel av kjennskap til hans rette navn, kaller jeg ham "Torpomaleren".

² Harry Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, (Kristiania: Cammermeyer, 1917), 57.

Fett og jeg (blant sikkert mange flere) har stusset over hvor levende legendens drama er formidlet. Jeg ble både grepet og nysgjerrig da jeg så denne frisen, og med støtte i Harry Fetts uttalelser om den, vil jeg stille spørsmålet: Hvordan fikk Torpomalerens fremstilling slik fortellende kraft? Dette spørsmålet danner problemstillingen i oppgaven, og målet med avhandlingen er å besvare det.

1.2 Funksjonell dekor

Begrepet ”kunst” har opprinnelse i en europeisk forståelse for bilder, mye av denne forståelsen kan spores til renessansens idealer. Kunsthistoriefaget har etablert en standard som utgår fra antikken og renessansen, og som til dels utelukker kunst fra andre steder, tider og folkeslag, fordi standarden stadig gjentas. Sakral kunst er ikke kjennetegnet av det vi i vår tid kaller autonomi. Kirkens bilder har sin begrunnelse i troen, og er det vi i dag ville kalle funksjonell dekorasjon. At den funksjonelle dekoren er utført innenfor et vidt spekter av kunstnerisk evne, kommer som et sekundært poeng i sammenhengen. Først og fremst er kirkens bilder ment å skulle tjene kirkens lære. At bildene i neste rekke kan være alt, fra strengt nøkterne til overdådige praktutfoldelser, faller innenfor rammen av den enkelte bildeskapers evner, utdanning og erfaring. I dag betegner vi all kirkelig dekorasjon som ”kirkekunst”. Men begrepet har et underforstått skjær av at rammen for kirkekunsten er en annen enn den vi plasserer den sekulære kunstproduksjonen inn i. Kirkens bilder befinner seg et sted mellom dekorasjon, illustrasjon og didaktiske plansjeverk, og vi gjør rett i å plassere dem i et videre begrep enn det ”kunst” kan tilby i sammenhengen. ”Visuell kultur” er nærliggende.

Det er som visuelt kulturelement at Margaretafrisen faller inn i sin riktigere sammenheng og definisjon. Det er også som visuell kulturytring jeg vil behandle frisen, og da er frisens kontekst av avgjørende betydning. Jeg har allerede snakket litt om den fysiske sammenhengen som bildeserien om jomfruen fra Antiokia befant seg i. For å forstå bildenes fortelling, må vi prøve å rekonstruere betydningen de har hatt eller vært ment å skulle ha for den opprinnelige målgruppen, som var den lille menigheten i Torpo sognekirke sent på 1200-tallet. Den opprinnelige fysiske konteksten kjenner vi, den er annerledes i dag, men det er likevel forholdsvis enkelt å tenke seg hvordan sammenhengen opprinnelig må ha fungert.

Frisens historiske betydning bør vi også kjenne for å forstå den. Hva er den paradigmeaksen som menigheten i Torpo hadde på slutten av 1200-tallet? Hva hadde disse menneskene i tankene fra før av? For å ”lese” frisen må vi finne frem til nøkkelordene, som

for eksempel: Ung kvinne gjeter sauer og spinner. Soldater. Pisk. Drage. Due. Hva tenkte 1200-tallsmenneskene om det de så? Brøt Torpomaleren med konvensjoner og dermed med forventinger? Hvordan kom den visuelle kommunikasjonen i gang? Svaret på disse spørsmålene gir oss et bilde av den opprinnelige forventningshorisonten frisen ble møtt med i sin tid. Gunnar Danbolt og Siri Meyer har gitt en god oversikt over hvilke verktøy vi kan ta i bruk for å forstå fortidens visuelle ytringer bedre. En av forutsetningene de understreker, er at både fysisk, sosial og psykologisk kontekst må undersøkes hvis man skal ha håp om å komme nær bildenes fortelling³. Her blir den opprinnelige forventningshorisonten viktig: Bildene er skapt for å oppfattes som illustrasjon til en spesifikk fortelling. Bildene må følgelig gis evnen til å fortelle den uten ord. Da blir menighetens forventning avgjørende: Er en drage et fabeldyr fra eventyrene, eller er den rett og slett den personifiserte Djevelen?

Vi kan gå ut fra at det er det siste som ble antatt. Innenfor kristenlæren kan ondskaper iføre seg mange slags forkledninger, men en ting er sikkert: Ondskaper må bekjempes, og Gud er våpenet. Duen forsikret fortidens betraktere om at Gud var i umiddelbar nærhet, i egenskap av Den hellige ånd. I vår nåtidsbevissthet er duen en fugl det er for mange av i storbyen. Gapet er enormt, og det er dette gapet vi må gjøre mindre ved å prøve å se Margaretafrisen med en fjern fortids briller.

1.3 Kort oversikt over avhandlingens forløp

Formålet med oppgaven er som nevnt i pkt 1.1 å besvare spørsmålet jeg reiser om hvordan Torpomalerens fremstilling fikk slik fortellende kraft at kunsthistorikeren Harry Fett valgte å kalle ham ”Epikeren fra Torpe”. Det er malerens fortellerhandling når han oversetter legenden til bildespråk som skal undersøkes, og undersøkelsen er ment å skulle gjennomføres narratologisk.⁴ I kapittel 5 redegjør jeg for den litterære metodikken som brukes for slike undersøkelser, og at jeg ønsker å tilpasse metoden til undersøkelse av visuelt materiale. Fremstillingen i avhandlingen er disponert etter følgende plan:

I kapittel 2 ser jeg på Margaretafrisens forskningshistorie. Hvem har gransket frisen, og hva har de kommet fram til som er relevant for min forskning?

Kapittel 3 beskriver hele bildematerialet. Plasseringen i kirkerommet har jeg allerede kommet litt inn på, her kommer det mer om dette. De fortellende elementene i frisen blir gransket og beskrevet, vi ser på mennesker, bygninger, dyr, planter, verktøy og våpen.

³ Gunnar Danbolt og Siri Meyer, *Når bilder formidler: En bok om visuell kommunikasjon*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1988), 160.

⁴ Narratologi: Læren om fortellingen.

Kapittel 4 tar for seg Margaretas legende som ren tekst. Hvilken litterær genre snakker vi om? De latinske kildene som dannet bakgrunn for de folkespråklige versjonene blir gått nærmere etter i sømmene, og jeg leter etter en grunnstamme i narrativet. Jeg har oversatt Margaretalegenden fra en engelskspråklig og utbredt kilde, og til slutt i kapitlet ser jeg nærmere på jomfrumartyrens særtrekk.

”Bilder er i besittelse av en egen logikk som bare tilhører bildene”, sa kunsthistorikeren og filosofen Gottfried Boehm. Logikk i denne forbindelsen forklarte han som ”den konsistente frembringelse av mening ut fra genuint bildemessige midler”, og føyde til at denne logikken ikke blir dannet etter mønster av setningen eller andre språkformer. Den blir ikke utsagt, den blir realisert gjennom sanseiaktakelse.⁵ La oss se nærmere denne egne logikken som bildene antas å besitte. Hva får bilder til å leve og fortelle? Torpomaleren hadde legenden som litterært og idémessig forelegg. Hvordan oversatte han den? I kapittel 5 redegjør jeg for narrativitetsteori og analysemetodikk. Her ser jeg på samspill mellom uttrykksformer og informasjonssammenstilling. Gerard Genettes og Rolf Gaaslands narratologiske analysemetoder blir gjort rede for, og jeg går gjennom trinnene i denne typen analyse. Gunnar Danbolt og Siri Meyer bidrar med kommunikasjonsteori, og endelig er resepsjonsteori er et sentralt tema når vi snakker om det fortellende: en historie skal nå frem til mottakerens bevissthet.

I selve analysen i kapittel 6 tar jeg for meg sammenhengen mellom tekst og bilde. De narrative valgene Torpomaleren foretok da han oversatte tekst til rene bilder er sentrale, her ligger ”kunstnerens hemmeligheter” og venter på å bli forstått. Vi ser på Torpomalerens plass i samtidens dekorative virksomhet, hans bruk av konvensjonelle og mer ukonvensjonelle midler for å nå frem med fortellingen sin. Jeg sammenfatter empiri og teori, og kommer i kapittel 8 frem til en konklusjon. Og som vi husker fra starten av dette kapitlet, er det her jeg skal besvare mitt eget spørsmål: Hvordan fikk Torpomalerens fremstilling slik fortellende kraft? Bli med meg på reisen tilbake til en liten sognekirke under Stavanger bispedømme på 1200-tallet, der lektoriet under tønnehvelvet nettopp har blitt bygget, og en maler har fått i oppdrag å ære kirken med et vakkert maleri.

I kapittel 7 sammenligner jeg Margaretafrisen med to andre verk som deler Torpofrisens kjennetegn (det gotiske historiemaleri). Det mest nærliggende norske verket er

⁵ Gottfried Boehm, ”Hinsides språket? Bemerkninger til bildenes logikk”, i *Estetikk: Sansning, erkjennelse og verk*, red. Bente Larsen, (Oslo: Unipub, 2006), 31.

kanskje altertavlen fra Nedstryn (ca. 1300-1325), som gjenforteller legenden om Det hellige kors. I Hackås kirke i Jämtland kan vi se Margaretalegenden fremstilt som bildeserie i kalkmaleri. Maleriet er antatt å være utført av en norsk maler, og det er malt på omkring samme tid som maleriet i Torpo.

I kapittel 8 får oppgaven sin konklusjon.

2 FORSKNINGSHISTORIE

2.1 Perioden 1862-1917

Midt på 1860-tallet utga arkeologen Nicolay Nicolaysen en bok om norske fortidslevninger, ”ældre end reformationen”. Her ble maleriene i Torpo stavkirke omtalt skriftlig første gang. Nicolaysen nøyde seg med å beskrive monumentalmaleriet, men nevner at i de to nederste feltene ”fremstilles, som det synes, en sammenhengende legende”.⁶

På dette tidspunktet var det ukjent hvilken legende det dreide seg om, men Nicolaysen må ha oppfattet Margaretafrisen som fortellende, siden han identifiserte den som en legende. Han beskriver starten og slutten på frisen, og oppfatter mannen som kommer ridende, som en konge, som ”kommer ridende med en krone paa haanden til en jomfru”. Nicolaysen har ingen ytterligere kommentarer til det fortellende ved frisens utforming.

I 1892 identifiserer kunsthistoriker og professor Lorentz Dietrichson legenden som ”aldeles utvilsomt” fortellingen om den hellige Margareta fra Antiokia.⁷ Heller ikke Dietrichson vurderer legenden med tanke på narratologiske trekk.

Med kunsthistorikeren og riksantikvaren Harry Fets store verk om Norges malerkunst i middelalderen (1917) kom Torpomaleriet under lupen for alvor. Baldakinen kaller han ”en triumfbue før man træder ind til det allerhelligste”. Med sin nærmest lyriske forfatterstil gjør Fett rede for Margaretas historie, og beskriver idyllen med helgenen omgitt av sine lam, og understreker ridderstemningen som ligger over skildringen av den romerske stattholderen og hans folk. Når jomfruen viser seg å avslå tilbudet om den mektige herrens hånd, kaller Fett de følgende scenene for ”rystende ... som sætter den moderne kinematograffantasi helt i skyggen”. Margareta har han inderlig medynk med, ”den uskyldige fromme pike” blir utsatt

⁶ Nicolay Nicolaysen, *Norske fornlevninger: En oplysende fortegnelse over Norges fortidslevninger, ældre end reformationen og henført til hver sit sted*, (Kristiania: Foreningen til norske fortidsminnemerkeres bevaring, 1862-1866), 156.

⁷ Lorentz Dietrichson, *De norske stavkirker: Studier over deres system, oprindelse og historiske udvikling: Et bidrag til Norges middelalderske bygningskunsts historie*, (Kristiania: Cammermeyer, 1892), 280.

for en ren oppdygning av redsler, og til sist henrettet. Stattholderens skjebne kaller han en ”uhyggelig ende”, og konkluderer med at det i sannhet er en serie bilder som må ha både frydet og rystet de gamle hallingdølene.⁸

Mer sier ikke Fett om Margaretafrisen. Men han kommer inn på det han kaller ”middelalderens fortællerteknik, med motivernes indfletning i hverandre” som også kunstnerisk danner en enhet. Han sammenligner fortellerteknikken med sin samtids teknikk, og sier at ”Hvor vi stykker op, fremtræder middelalderen samlet, hvor vi har nuancer, eier middelalderen sine klare motsætninger, som dog knyttes sammen til en episk kjede – til en enhet”. Etter dette resonnementet tildeler han maleren i Torpo tilnavnet ”Epikeren fra Torpe”.⁹

Harry Fett knytter den nytitulerte epikerens kunst til Osloskolen, en malerskole han mener å se ”idet Oslo gjennom hele middelalderen synes at ha en kunst, som paa flere punkter skiller sig fra det øvrige lands”.¹⁰ Bakgrunnen for denne klassifiseringen finner han blant annet i ”byzantinsk skjægbehandling, saadan som vi møter på Hitterdals-antemensalet”, og konkluderer med at det eldre kulturlaget som man finner i Osloskolen, gjenfinnes tydelig her, sammen med karakteristiske småtrekk, slik som den dekorative borden mellom bilderekkene, eller en detalj ved Kristi glorie, som han bedømmer som å ha ”helt Hitterdalsmesterens særpreg”.¹¹

Jeg skal ikke komme nærmere inn på den stilistiske analysen Fett leverer, men bare nevne at han oppfatter Torpomalerens stil som ”uren”, fordi det i Torpomaleriet har kommet inn ”en annen bevegelse over linje og figurer, noget kantet istendenfor det avrundede”.¹² Det vil likevel være interessant å se nærmere på det Fett kaller ”Osloskolen”, fordi denne geografisk avgrensede kunstneriske retningen kanskje inneholder elementer som kan belyse skolens praksis med hensyn til narrativ fremstilling. Osloskolen er derfor behandlet i et eget avsnitt under den narratologiske analysen.

Hovedtrekket i Fetts forskning på dette punktet er en oppfatning om at området rundt Viken gjennom hele middelalderen ser ut til å ha hatt en kunstproduksjon som skilte seg fra landets øvrige kunst på flere punkter, både når det gjelder malerkunst og skulptur. Fett peker

⁸ Harry Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, (Kristiania: Cammermeyer, 1917), 56.

⁹ Fett, *Norges malerkunst*, 57.

¹⁰ Fett, *Norges malerkunst*, 49.

¹¹ Fett, *Norges malerkunst*, 57-8.

¹² Fett, *Norges malerkunst*, 58.

på England som et av de kunstnerisk ledende land i Europa, og mener at påvirkningen kommer til uttrykk i det han kaller Bergenskolen. Rundt Oslo, derimot, sporer han dansk, tysk, og kanskje også svensk påvirkning.¹³

I 1914 og 1916 undersøkte den svenske kunsthistorikeren Andreas Lindblom Torpomaleriets stilistiske trekk, og skrev at det var vanskelig å avgjøre om Torpomaleren er påvirket av franske eller engelske forbilder. Lindblom hevdet at man gjenfinner fransk stil i Torpomaleriet, og sammenlignet det med det franskinspirerte Heddalfrontalet. Etter Lindbloms oppfatning er Torpomalerens arbeid primitivt, men også uttrykksfullt, om enn i en grov forstand.¹⁴ Lindblom skriver videre at norsk middelaldermaleri ble formet av Europas generelle utvikling, og at det nasjonale særpreget var marginalt. Størst og tydeligst er stilpåvirkningen fra England og Frankrike, og når det gjelder de innenlandske trekkene, peker han på Bergen og Oslo som de viktigste påvirkningskildene. Spesielt franskpåvirket finner Lindblom Torpomalerens utstrakte bruk av klare røde og blå farger, som han mener ligger langt fra engelsk fargeholdning.¹⁵

Lindblom analyserer også Margaretalegenden i en viss utstrekning, og særlig bruker han tid på sammenhengen mellom legenden og bildene. Jeg kommer tilbake til denne delen av Lindbloms forskning i kapitlet om legenden, her og nå nøyer jeg meg med å nevne at han finner en viss grad av uavhengighet i Torpomalerens fremstilling, det vil si at han ikke gjenfinner Torpomalerens illustrasjoner knyttet til én og samme versjon av legenden, og at enkelte elementer i den visuelle fremstillingen ikke finnes igjen i noen nåtidig kjent versjon av legenden.¹⁶

2.2 Perioden 1956-2008

I 1956 utga Erik Dæhlin sin hovedoppgave i kunsthistorie om norsk monumentalmaleri i middelalderen. Hans forskning retter seg mot den stilkritiske og ikonografiske analysen. Også Dæhlin sammenligner Torpomaleriet med Heddalfrontalet, og mener at slektskapet er tydelig.¹⁷ Heller ikke Dæhlin behandler Margaretafrisens narrative trekk på annen måte enn å fastslå hva motivet er. Selv om han går detaljert til verks i sin behandling av enkelttrekk, som

¹³ Fett, *Norges malerkunst*, 49.

¹⁴ Andreas Lindblom, "Västeuropeiska strömningar i Nordens måleri under gotiken. En överblick", i *Fornvännen 1914*, (Stockholm: Wahlström & Windstrand, 1914), 260ff.

¹⁵ Andreas Lindblom, *La peinture gothique en Suède et en Norvège*, (Stockholm: Cederquists grafiska aktiebolag, 1916), 118.

¹⁶ Lindblom, *La peinture gothique*, 223.

¹⁷ Erik Dæhlin, *En studie over norsk monumentalmaleri fra middelalderen*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1956, 30.

linjeføring, ornamentikk og figurfremstilling, er dette kun deler av hans argumentasjon for å plassere Torpomaleriet i rett tidsmessig og stilistisk sammenheng. Dæhlin har også undersøkt hvordan andre fremstillinger av Margaretalegenden er malt, og vurderer Margaretamuralen i Hackås kirke i Sverige, den norske altertavlen fra Hevne, fragmenterte kalkmalerier i Suffolk, England og malerier i Torunaikatedralen i Belgia. Heller ikke her kommer han inn på fortellende trekk ved verkene.¹⁸

I 1973 skriver den daværende riksantikvar Roar Hauglid om norske stavkirker og deres dekor og utstyr. Han omtaler Torpomaleriet, men gir ingen nye opplysninger i forhold til de førnevnte forskerne.¹⁹

I 1981, i *Norges kunsthistorie*, kommer professor Anne Wichstrøm inn på dramatikken i de fortellende scenene i Torpo stavkirke. Hun belyser likhetstrekk mellom Heddalfrontalet, Torpobaldakinen og Nesmaleriet, og sier at hun finner den samme dramatiske karakteren i de kantede figurene som kjennetegner alle de tre verkene. Hun finner det vanskelig å avgjøre om verkene er påvirket av engelsk, fransk eller tysk 1200-tallsmaleri.²⁰ Utover dramatikken vurderer ikke Wichstrøm narrative kvaliteter i maleriet.

I 2001 ble 2. utgave av *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* utgitt. Her redegjør professor Gunnar Danbolt for helgenlegendenes bruk i kirkerommet, og sier at i de enskipede kirkene, som for eksempel Torpo, ble legendene som regel malt under de øvrige bibelske motivene. Om Margareta sier Danbolt at legenden om henne ble lest opp på dødsdagen hennes. Han forteller i korte trekk historien, men stiller seg undrende til legenden. Han finner den overdrevet og endimensjonal, fordi ”den gode er uendeleg god og den vonde uendeleg vond”.²¹ Til dette bemerker han videre at middelaldermennesket levde i en muntlig kultur, der poengene måtte være tydelige for å bli husket. Livets lidelser var man kjent med, ”ein trong ikkje bli skålda i kokande vatn for å erfare det”. Budskapet var at det var måten lidelsene ble båret på som utgjorde hele forskjellen, og at den hellige Margaretas liv viste menigheten hvordan det skulle gjøres. Danbolt fokuserer på frisens didaktiske funksjon, og ser det endimensjonale og overdrevne som et middel for å oppnå læring.

¹⁸ Dæhlin, *En studie over norsk monumentalmaleri*, 17-25.

¹⁹ Roar Hauglid, *Norske stavkirker: Dekor og utstyr*, (Oslo: Riksantikvaren, Dreyers forlag, 1973), 388ff.

²⁰ Anne Wichstrøm, ”Maleriet i høymiddelalderen”, i *Norges kunsthistorie*, bd. 2, (Oslo: Gyldendal, 1981), 301.

²¹ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2001), 46. Henvisningen gjelder hele avsnittet.

I 2004 ble trebindsverket *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350* utgitt. Første bind omhandler kunstnere, stil og ikonografi. Her sammenligner professor Nigel J. Morgan de norske alterfrontalene med takmaleriene i Ål og Torpo, veggmaleriene fra Lårdal i Telemark og flere andre av middelalderens monumentalmalerier. Han refererer til Fett og Lindblom vedrørende stilistiske kilder og utvikling, og gjentar disse forskernes oppfatning om både fransk og engelsk påvirkning. I hovedsak gir han oss en stilistisk analyse, og sier at takmaleriet i Torpo fremstår som en mindre sofistikert versjon av Heddalfrontalet.²² Heller ikke Morgan vurderer Torpomaleriet med hensyn til fortellende strukturer eller kvaliteter.

I 2007 leverte Ewa A. Weisser-Svendsen en masteravhandling om middelaldermaleriet i Torpo stavkirke. Her behandler hun helhetskomposisjonen og innholdet, ornamentikken, miljøet, menneskefiguren, positurer, drakter og draperier. Vi får god oversikt både over det byggtekniske og malertekniske, og vi får informasjon om maleriets og kirkens bevaringstilstand. Hun behandler stil og datering, ikonografi og funksjon, men går ikke inn på de narratologiske aspektene ved maleriet.

Margrethe C. Stangs essay fra 2008, "Body and Soul: The Legend of St Margaret in Torpo Stave Church" beskriver Margaretafrisen som en typisk jomfrulegende. Hun trekker opp hovedelementene i historien, og går videre til å undersøke ikonografien i baldakinen. Stang går relativt grundig til verks i beskrivelsen av frisen, og trekker interessante slutninger på bakgrunn av klesdrakt, nakenhet og torturistenes fremgangsmåter. Hun nevner spesielt at nakenhet og seksualitet ikke er uvanlige trekk ved jomfrulegendene. Stang leverer en inngående og fyldig ikonografisk redegjørelse, men analyserer ikke de fortellende strukturene i frisen. Hun avslutter den ikonografiske analysen med en konklusjon om at maleren er kompetent og selvsikker, og at avvikene mellom de kjente skrevne kildene og hans bildefremstilling kan reflektere en muntlig tradisjon.²³

2.3 Min posisjon i forhold til tidligere forskning

Som kulturfenomener er bilder foranderlige størrelser, og til enhver tid vil vi vurdere bildene vi ser ut fra vår egen situasjon, eller som Hans-Georg Gadamer ville sagt det: ut fra vår egen

²² Nigel J. Morgan, "Dating, Styles and Groupings", i *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350*, bd. 1, (London: Archetype Publications Ltd., 2004), 23-25.

²³ Margrethe C. Stang, "Body and Soul: The Legend of St Margaret in Torpo Stave Church", i *Ornament and Order: Essays on Viking and Northern Medieval Art for Signe Horn Fuglesang*, (Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2008), 169-175.

forståelseshorisont.²⁴ Fortiden kan vi både vite og forstå mye om, men vi kan selvsagt aldri vurdere fjerntliggende ”samtider” ut fra hele det universet av tro, viten, følelser og forhold som eksisterte den gang bildet ble skapt.

Legenden om den hellige Margareta har fått en egen ”drakt” gjennom Torpomalerens visuelle gjenfortelling. I utgangspunktet er den litterære versjonen både dramatisk, skremmende og inspirerende. Torpomaleren har ikke gjort skam på materialet, og min posisjon er å prøve å avdekke de strukturene og elementene i verket som motiverte Harry Fett til å kalle denne maleren for ”epikeren fra Torpo”.

2.4 Oppsummering

Som vi har sett, har flere forskere hatt mye klokt og interessant å si om Torpomaleriet. Det er fortrinnsvis stilistiske trekk som har blitt vurdert, samt den ikonografiske behandlingen av motivene. Dateringen har stått sentralt, og har plassert maleriet i en tidsramme fra ca 1260-1275. Fortellende strukturer i Margaretalegenden er det bare Harry Fett som har kommet inn på for alvor, idet han setter middelalderens samlende, men motsetningsfylte fortellerteknikk i kontrast til sin egen tids oppstykkede, mer nyanserte teknikk. Anne Wichstrøm oppfatter det dramatiske i Torpomalerens fortelling, og Gunnar Danbolt nevner frisens antatt didaktiske funksjon, med en fremstillingsmåte som tar i bruk sterke kontraster for å nå frem med sitt budskap. Margrethe C. Stang leverer en inngående ikonografisk analyse av frisen, men narratologisk sett har Torpos Margaretalegende ikke blitt analysert i noen av disse arbeidene.

3 BESKRIVELSE AV BILDEMATERIALET

3.1 Frisens plassering i kirkerommet

I Fortidsminneforeningens beskrivelse av Torpo stavkirke, ført i pennen av Sigrid og Håkon Christie, kalles dekorasjonene i himlingen over det tidligere lektoriet og tilhørende fondvegg for et ”enestående middelaldermaleri”.²⁵ Det er ikke godt å vite hva de egentlig mente med det, siden maleriet i Torpo stavkirke ikke er det eneste monumentalmaleriet i Norge fra middelalderen. Kanskje hadde det forbindelse med at maleriet virkelig ruver i den lille kirken? Teksten deres gir oss ingen direkte forklaring.

²⁴ Innenfor hermeneutikken etter *Hans Georg Gadamer* (1900-2002) poengteres det at et menneske bringer sin egen forståelseshorisont inn i alle forhold som gjelder forståelsesprosesser. Forståelseshorisonten består av alle holdninger og oppfatninger et individ har, inkludert de ubevisste.

²⁵ Sigrid og Håkon Christie, *Torpo Stavkyrkje*, (Drammen: Fortidsminneforeningen, Buskerud avd., 1999), 21.

Lettere er det å forklare hvordan kirken fikk et så endret størrelsesforhold mellom kirkerom og dekorasjon. I 1880 var det nære på at Torpo stavkirke ble revet, koret var allerede demontert da Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring fikk kjøpt skipet som sto igjen for den nette sum av 280 kr.²⁶ Dermed er den kirken vi ser i dag bare en torso av den opprinnelige kirken, og mangler både kor og svalgang. I eldre tid, da kirken fortsatt hadde sitt opprinnelige, lille kor, var koret delvis stengt med et korsille som ga adgang under en portallignende åpning. Senere, kanskje i andre halvdel av 1200-tallet, samtidig med at kirken fikk et større kor, fikk den også en innredning som er enestående i norske kirker: det ble bygget et slags ”galleri” med tønnehvelv i østre del av midtrommet i skipet. Denne delen av kirken ble en mellomting mellom overkapell og lektorium, og det er ennå bevart knekter og ender av bjelker som overbyggets gulv har hvilt på.

Et lektorium kunne skille det liturgiske koret og skipet, vesentlig i katedral-, stifts- og klosterkirker, fordi disse hadde spesielle gudstjenester for kanniker og munk. Lekmannsalteret fikk ofte sin plass vest for eller under tribunen, hvor også andre altere kunne finnes. På eller over lektoriet ble som regel triumfkrusifikset plassert. Senere kom lektoriet også inn i de mindre kirkene. Forskjellige typer av dem ble utviklet i løpet av 1000- og 1200-tallet, og hadde sin utbredelse nesten utelukkende nord for Alpene. I Norge har ikke lektoriet hatt stor utbredelse, vi finner det ved domkirkene i Trondheim, Stavanger og Hamar. Omkring ti lektorer er kjent i mindre menighetskirker, spredt ut over hele landet, de fleste fra 1200-tallet. Skikken kom antagelig fra England, og har nok først fått sitt innpass i bispekirkene. Fra lektoriet ble den liturgiske teksten lest for menigheten, og herfra ble det også sunget hymner.²⁷ Dekoren i Torpo var altså ment å kunne betraktes under messen, og det må ha vært enkelt for den forrettende presten å peke opp mot bildeelementene hvis det passet med den liturgiske strukturen.

Plasseringen av maleriet er likevel ikke uproblematisk. Kirken hadde ingen vinduer, den eneste naturlige lyskilden kom fra små hull i skipets vegger, plassert høyt oppe under taket. Hvis dekoren skulle ses, måtte det sannsynligvis tennes mange vokslys oppe på galleriet. Det er naturlig å anta at det ble gjort, i alle fall i de tilfellene der dekoren var en viktig del av gudstjenesten. De flakkende flammene fra alle lysene må ha bidratt til å gjøre bildene levende for menigheten.

²⁶ Håkon Christie, ”Da stavkirkene ble reddet”, *Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers bevaring* (1978): 58.

²⁷ *Kulturhistorisk leksikon*, bd 10: 392, s.v. ”Lektorium og kor”. (Se litteraturlisten under Karker, Allan).

3.2 Frisen som del av monumentalmaleriet i Torpo

Harry Fett mente i sin tid (1917) at det var eiendommelig at det nettopp var innenfor det han kalte "Osloskolen"²⁸ at man kunne studere det monumentale maleri i Norge. På Vestlandet er tidligere tiders monumentalmaleri stort sett gått tapt, men på Østlandet er det fortsatt mulig å "studere de store serier", og det er i denne forbindelsen han gir oss sin vurdering av monumentalmaleriet i Torpo. I et til tider blomstrende språk sier han at himlingen er som "en triumfbue før man træder ind til det allerhelligste. Den staar ikke paa sin oprindelige plads, men har været en himling over alteret." Skikken med en slik overbygning må ha vært nok så alminnelig, mener han, - "især på Østlandet, der vi kjenner slike både fra de gamle kirkene i Torpo, Ål og Vang".²⁹ Fett mener også at vi i Torpohimlingen kan se et begynnende brudd med det han kaller skriverstilen, og at dette nye monumentalmaleriets opptrinn preges at "fast fremadskridende bevegelse".³⁰

Margaretafrisen utgjør anslagsvis noe under 20 % av hele monumentalmaleriet i Torpo stavkirke. Det betyr at frisen er en forholdsvis liten del, og siden Majestas Domini-fremstillingen i det store midtfeltet av himlingen tydelig er hovedsaken, blir frisen ikke bare mindre, men også atskillig mindre betydningsfull. Men fortellingen om den hellige Margareta har et fyrstelig naboskap, og heves likevel i betydning i kraft av dette. Jeg skal kort beskrive den fullstendige dekorasjonen slik at leseren kan følge med.

Monumentalmaleriet består av himlingen over galleriet, samt tilhørende fondvegg. Kristus dominerer himlingen totalt, han troner i majestet med de fire evangelistene plassert rundt seg i hvert hjørne, helt ifølge tradisjonen: Johannes: ørnen, Lukas: oxen, Markus: løven og Mattias: mennesket/engelen. Kristus vender høyre håndflate ut mot betrakteren i en velsignende gest, pekefinger og langfinger er rettet oppover, mens ringfinger og lillefinger møter tommelen. I venstre hånd holder han en lukket bok. Føttene hans er plassert på noe som kan symbolisere jorden. Han har blå himmel bak seg, men bare til livet, resten er av lys farge, bleknet og avslitt etter mer enn 700 år og forsynt med blå stjerner. På hver side av Kristus sitter de tolv apostlene oppstilt i rekker. Alle er utstyrt med en bok, unntatt én av dem, som holder et skriftbanner. Peter er alltid lett kjennelig på den store nøkkelen. I Torpobaldakinen holder han den i høyre hånd, venstre hånd holder boken. Paulus kjenner vi også lett igjen, han sitter ved siden av Peter og holder sverdet hevet i høyre hånd. De resterende apostlene må vi gjette identiteten til, de har ingen attributter vi kan kjenne dem igjen på. De skakker alle på

²⁸ Jeg kommer nærmere tilbake til Fetts "Osloskole" i kapittel 6.

²⁹ Fett, *Norges malerkunst*, 55-6.

³⁰ Fett, *Norges malerkunst*, 55-60.

hodet i en eller annen retning, og kan se ut som om de fører en interessant samtale, kanskje om Kristi domsprosess, kanskje om det de ser nedenfor seg: fortellingen om den hellige Margareta av Antiokia. Verdensaltets herre, hans evangelister og apostler er vitner til Margaretas skjebne. At apostlene kan virke som de bivåner historien med interesse, gir fortellingen om Margareta en helt eget skjær av legitimitet i Torpo. Som vi vet, er legitimitet noe historien ellers er nokså fattig på. Legenden ble dømt apokryf av pave Gelasius i 494, nesten sju hundre år før Torpomaleren utførte sitt arbeid.³¹

Fondveggen til himlingen er dekorert i diagonalt rutemønster med firebladsroser. For våre moderne øyne ligner den en fargerik tapet. Langs samme grunnlinje som nederste del av Margaretafrisen ser vi *Ecclesia* og *Synagoge* stå, symbolene på Det nye og Det gamle testamente. Allegorien var velkjent under høymiddelalderen. *Ecclesia*, den nye kirken, står til venstre for midtpartiet, som tydelig mangler et krusifiks. Hun er fremstilt med krone, seiersfane og kalk i hånden. *Synagoge*, den gamle kirken, ser vi til høyre, nedbrutt, med øyebindet skjøvet opp i pannen og et begredelig uttrykk i ansiktet. Hennes fanestang er brukket, kronen hennes faller av og kalken er tom – den holdes med bunnen opp. Hver av dem har en figur ved siden av seg, vendt mot det antatt manglende krusifikset. Sammen med *Synagoge* kan vi anta at det er Johannes vi ser, og til venstre, sammen med *Ecclesia*, ser vi nok den sørgende Maria. Alt er nøye utført ifølge kalvariegruppens bildekonvensjon. Symbolene er på plass, og innholdet av scenen er ikke til å ta feil av, heller ikke mangelen (selve krusifikset).

At Margaretas del av frisene på hver side av den tronende Kristus blir løftet frem av den monumentale sammenhengen den er malt i, er det liten tvil om. For en menighet som fulgte prestens preken på galleriet, ville det i den antatte kjertebelysningen også ha vært lett å følge med på historien, fordi Margaretas del er malt nederst på hver side av himlingen og derfor er nærmest den prekende på galleriet. Peke, forklare og fortelle må ha vært enkelt selv om bildene befant seg mer enn to meter over menigheten. Mye har ligget til rette for å bli godt kjent med helgenens tragiske skjebne.

Det er alminnelig antatt at Torpo stavkirke var viet til Sta. Margareta. Jeg har vært innom flere kilder som hevder det som et faktum. Dette er ikke korrekt. Vi kan tro og anta det, især fordi Margareta opptar en vital del av kirkens monumentale utsmykning, men

³¹ Den katolske kirke, ”Den hellige Margareta av Antiokia (275-290)”, <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/margrete> (nedlastet 5.4.2012)

faktum er at Lorenz Dietrichson i sin tid foretok en stor og grundig undersøkelse av norske kirkededikasjoner, og ikke fant noen kilder som beviser at dette er riktig.³² La oss derfor nøye oss med å fastslå at vi har gode indisier på at Torpo gamle kirke var en Margareta-kirke, men noe bevis har vi ikke.

3.3 Frisens fortellende elementer: Mennesker, bygninger, dyr, planter, verktøy og våpen

Det første skrittet på veien mot forståelse av fortiden er å identifisere formspråket som tilhører perioden. Hvilke er de enkelte bildeelementene, og hvordan er de kjedet sammen til en mening?³³ I dette kapitlet skal vi begrense oss til å finne ut hva vi ser, mens vi i analysedelen skal finne ut hvorfor det akkurat ble disse elementene maleren valgte for sin fremstilling.

Vi starter med menneskene. Den første scenen i frisen viser en ung kvinne som sitter ute i naturen, omgitt av husdyr (fig. 1). Hun er opptatt med ett eller annet gjøremål, og arbeidsredskapen ligner en stor spinnetein. Venstre hånd er hevet, opptatt med å føre garnet ned fra teinen til spolen som henger fra høyre hånd. Ansiktet er vist i trekvart profil, det er smalt, lyst og har et rolig uttrykk. Kinnene har små, røde ”roser” og øynene er lyse, med et litt fraværende uttrykk. Håret er blondt og faller utover skuldrene og nedover ryggen. Hun er kledd i en lys tunika som holdes inne med et belte i livet og legger seg i myke folder ved midjen. Fra livet og ned kan vi se et annet plagg, det kan være en rød kappe som hun har tatt delvis av seg. På føttene har hun røde strømper og hvite sko, pyntet med en rød kant øverst mot anklene. Hendene hennes er lange og slanke, føttene er små og nette. Landskapet hun sitter i er antydnet ved små bakker som husdyra beveger seg i. Ved kvinnens høyre side vokser det en kraftig plante med store, rosafargede og hvite blomster. Husdyra ser ut til å være nyklippede sauer. Foran den unge kvinnen kneler en ung mann halvveis, mens han ser på henne og peker bak seg. Den høyre hånden hans er hevet som til hilsen eller ønske om oppmerksomhet, og ansiktet hans er vennlig, med store, åpne øyne, kraftige røde roser i kinnene og en munn som har et rolig uttrykk. Han har lysebrunt hår som er omhyggelig stelt og rekker til skuldrene, og han er iført en enkel, rød og langermet kjortel med hvit kant nederst. Også han bærer belte, som lar kjortelen falle i myke folder i livet.

Før neste scene ser vi en svært kraftig plante som vokser i fortsettelsen av det samme landskapet som den unge kvinnen sitter i. Planten er vanskelig å identifisere som en kjent vekst, men den er stor som et tre.

³² L. Dietrichson, *Sammenlignende Fortegnelse over Norges Kirkebygninger i Middelalderen og Nutiden* (Kristiania: P.T. Mallings Boghandel, 1888), s. 130.

³³ Danbolt og Meyer, *Når bilder formidler*, 91.

Neste scene viser oss tre figurer, alle er ryttere (fig. 2). Den første har krone på hodet. Han er iført rød kjortel med belte i livet, og med en beige kappe, kantet med hvitt. Den kronede mannen har skulderlangt brunt hår, skjegg og barter. Ansiktet er i ro, øynene ser fremfor seg, og munnen hans er i ro. I høyre hånd holder han en krone, maken til den han har på hodet. Venstre hånd holder tommel, pekefinger og langfinger utstrakt, mens de to andre fingrene er bøyd inn mot brystet. Under kjortel og kappe er legger og føtter kledd i ringbrynje. Hesten hans er hvit, med pyntet seletøy i rødt med små pongponger. Salen er stor og rekker ham nesten til livet bak. Manen til hesten er velfrisert i små lokker nedover nakken. Både mann og hest ser ut til å iaktta scenen med den unge kvinnen som spinner. Bak den kronede rytteren kommer to ryttere som er identisk utstyrt, med soldathjelm og ringbrynje. Over brynjen bærer de kapper, holdt sammen i livet av belter. I beltene fører de store, utsmykkede sverd. Brynjen dekker hele kroppen, ut til føttene. Rytteren som er nærmest den kronede mannen har en helt lys hest med lyst brunt seletøy, den bakerste rytterens hest er lyst gyllenbrun med rødt seletøy. Alle tre ryttere sitter i samme slags sal, som har høy kant bak, nesten til livet. Rytterne har friske røde roser i kinnene, og rolig uttrykk i ansiktet og de er på vei i retning av den unge kvinnen. Helt til høyre for den siste rytteren kan vi se en borgmur i lys stein, og en mursteinsfarget, litt lavere mur foran den. En høy, avrundet formasjon i muren kan ligne på en portal sett fra siden. Muren danner sceneskilte mot neste del av fortellingen.

Den nye scenen har et overraskende stemningsskifte. Vi gjenkjenner den unge kvinnen som gjette sauer og spant, men nå henger hun etter det lange, blonde håret sitt i en rund stokk høyt oppe i bildet (fig. 3). Ansiktet hennes er rolig, men anspent, kinnrosene blusser heftigere enn før, og øynene virker åpnere enn sist. Hun ser rett frem for seg, ansiktet er i trekvart profil som i åpningsscenen. Overkroppen hennes er naken og har tett i tett med røde striper som ser ut som piskesår. Brystet er flatt og kjønnsløst, det kunne like gjerne tilhørt en mann. Armene hennes ser ut til å være bundet bak på ryggen, og kjortelen hennes er bundet fast i livet, så ermene henger ned på hver side av hoftene hennes. Den røde kappen er borte.

Scenen inneholder tre menn i tillegg til kvinnen. Til venstre for henne ser vi en mann, ansiktet er så nær i profil det kan komme, bortsett fra at vi likevel ser begge øynene. Han har hår i nakkehøyde, rullet opp nederst. Øynene er store og stirrende, munnen er enda større, og dratt nedover i vikene, noe vi ser tydelig fordi det er understreket av folder i kinnet. Han har skjegg og bart, og han er kledd i en blekrød tunika med belte i livet. Strømpene hans er røde, fotpartiet er så nedslitt i malingen at det er vanskelig å se om han har sko. I hendene holder han et fast grep om en pisk, den ligner et ris av tynne greiner av noe slag. Mann nr to, til

høyre i bildet, er også utstyrt med en pisk, han holder den på samme måte foran seg som mann nr. 1. Denne mannen har lys kjortel, med belte i livet og en hvit rand nederst. Strømpene hans kan ses så langt som til over knærne, de er røde og tettsittende. Skoene er lyse, som kjortelen, men det kan også hende at det rett og slett er bare føtter vi ser. Han har velstelt, lysebrunt hår og store stirrende øyne. Kinnrosene er blussende, og munnen trekker seg litt ned i vikene. Han er skjeggløs og gir et ubehagelig inntrykk fra hele kroppsholdningen; han er klar til neste rapp med pisken.

Helt til høyre i denne scenen får vi gjensyn med den kronebærende rytteren. Han har den fortsatt på, men nå sitter han på en hvit, stor trone, utstyrt med benkepute i rutete stoff. Tronen er hvit, pyntet med utskårne, sorte og smale vinduer, avrundet øverst. Vi ser også et vindu som er formet i firpas, med sort kontur rundt åpningene. Nederst på tronen er det en konveks, smal base før det nederste partiet, som er utstyrt med runde, sorte vinduer i en rekke, rett under basen den kronede hviler føttene på. Mannens ansikt er malt i trekvart profil, han rynker brynene sint, og øynene stirrer rett frem. Han har andre klær på, tunikaen er blekrød med røde bånd i to rekker øverst i halslinningen. Beltet holder plagget sammen i myke folder i livet. Over tunikaen bærer han nå en høyrød kappe med hvite kanter, nederste del av den er dratt til side oppe på tronesetet og lagt til venstre for ham i en liten haug med stoff. Han holder rundt sin høyre legg med høyre hånd, leggen er lagt over kneet til det venstre beinet. Venstre hånd hever han i samme gest som da han kom ridende, med tre fingre rett utstrakt og ringfinger og lillefinger bøyd mot brystet. Strømpene er like blå som himmelen i scenen, og skoene er spisse og hvite.

Skillet til neste scene er markert med en stor, rund mur rundt et smalt, høyt og like rundt tårnbygg. Taket er markert med striper ovenfra og ned til takkanten, og øverst på taket troner en stor kule. Tårnet er hvitt, med to smale vinduer av samme form som de vi så i tronens utsmykning. Også her finner vi små runde utskjæringer, og det er uvisst om det er vinduer eller en form for skyteskår vi ser. Den store runde muren rundt bygningen er i gul stein med sorte fuger, mens murens indre kommer til syne i et forsøk på perspektiv. Den indre delen er rød. Helt nederst er det en mursteinsrød mur med hvite fuger.

Så er vi over i scene fire (fig. 4), der den plagede unge kvinnen nå forsøkes dyttet opp i et stort kar, det kan ligne en murt brønn. Hun dyttes med hodet først, og kroppen står i en bue med midjen som høyeste punkt. Overkroppen er fortsatt naken, og nå ser vi at de røde piskesårene også finnes på ryggen hennes. To menn, kanskje de samme som i scenen før,

holder henne, mannen til venstre dirigerer den høyre armen hennes for å få den ned i brønnen eller karet, den andre mannen har tatt et solid tak i det lange håret hennes for å tvinge henne ned. Kjortelen hennes er fortsatt bundet opp i livet, antagelig av beltet, strømpene hennes er fortsatt røde, og skoene hvite og spisse. Vi forstår fullt og helt at dette er den samme kvinnen som satt så fredelig og spant og gjette sauer.

De to plageåndene hennes er kledd på samme vis som i foregående scene, men mannen som holder kvinnen i håret er nå iført brun kjortel. Mannen til venstre, han som dirigerer kvinnens høyre arm, holder en pisk eller et ris i venstre hånd, hevet i pannehøyde. Han skjærer ikke den samme stygge grimasen, men skjegget og barten er på plass, og han ser ikke ut til å ha godt i sinne. Helt til venstre i scenen finner vi den kronede som nå har forlatt tronen sin. Vi ser ham i ren profil, han har en lang, dominerende nese, og munnen trekkes snarere litt opp enn ned i vikene. Han har skiftet klær siden sist, nå er kjortelen rød og kappen oker med hvite kanter. De lange hendene hans peker med en finger hver. Høyre hånd peker på de to plageåndene, venstre hånd peker mot karet (eller brønnen). Som sceneskille finner vi nok en stor og kraftig vekst av noe slag, det kan ligne på planten som blomstret i første scene, men her har den satt frø, stort, ovalt og nokså dominerende.

Neste scene tar ikke så mye plass i bredden som de foregående scenene. Nå ser vi den martrede kvinnen, fortsatt merket av alle sårene på en naken overkropp, fortsatt med kjortelen rullet ned til midjen (fig. 4, til høyre). Hun ligger på kne, øynene er vendt mot himmelen. Munnen bærer et ørlite smil, og begge armene er strukket oppover med åpne håndflater, i bønn. Og vi ser at bønnen blir hørt: en hånd, der armen er kledd i rød kappe med hvit kant, gir henne samme gest som den kronebærende i scene to: tommel, pekefinger og langfinger er strukket ut mot den bedende kvinnen, de to resterende fingrene er bøyd inn mot håndflaten. Men det er ikke bare hånden som dukker frem fra himmelkanten: en fugl med utbredte vinger strekker hals og hode ned mot den bedende. "Himmelen" er markert som et lyst felt, skilt fra den øvrige blå bakgrunnen som går igjen på alle bildene.

Frem mot ny scene finnes det ikke sceneskille, bortsett fra at øverste venstre hjørne av scenen har en bølgende, underlig formasjon som det stikker flammeligende, røde tunger ut fra (fig. 5). Det er vanskelig å få tak i hva dette kan forestille. Fremfor ildtungene, høyt oppe der "himmelen" ventes å befinne seg, gjenfinner vi hånden som strekkes ned i samme gest som i forrige bilde. Nå ser vi hele underarmen, kledd i rød kappe med hvit kant. Hånden strekkes ut fra bølgende former som kan ligne skyer. Den peker rett på en ung kvinne, og det

er ikke vanskelig å gjenkjenne henne fra første scene, hun har samme kjortel på, men nå er hun barbent og fører en høy korsstav i høyre hånd. Hodet er vendt mot den himmelske hånden. Lar vi blikket følge kjortelen, oppdager vi at kvinnen står midt i et sprukket dyr, og det skal ikke mye fantasi til for å anta at dette er en drage. Dragehodet er vendt mot venstre, og nå oppdager vi at dyret er travelt opptatt med å tygge i seg overkroppen til et menneske. Først nå forstår vi at det er den samme unge kvinnen som står uskadd med korsstaven høyt hevet der i midten: dragen har spist henne, deretter sprukket og kvinnen har kommet hel og levende ut igjen. Dyret har et fryktinngytende hode, med vridde bukkehorn, røde øyne og en mengde store tenner. Under haken har det et spisst bukkeskjegg. Nedover langs halsen har dragen et mønster som kan forestille en mæn. Bakkroppen, som altså er skilt fra forkroppen, kveiler seg slangelignende opp i en kraftig hale. Av farge har dragen fått tildelt hvit kropp og røde mønstre av litt forskjellig slag.

Uten noen overgang, tett inntil kvinnen som står i den sprukne dragen, finner vi den samme kvinnen nok en gang, og nå tyner hun en djevel med et fryktelig hode. Dette djevlehodet har en egen kropp, og vi kan se en underarm med kraftige, spisse klør. Djevelen har store øyne som stirrer rett fremfor seg, hodet ses for øvrig i profil, nesen er tykk og stor, og munnen kan heller kalles et gap, den ligner på gapet til dragen, fullt av tenner, men uten de fremste hoggtennene som dragen har. Den unge kvinnen står uberørt og slår djevelen i hodet med en kraftig, brun kjepp. Venstre hånd holder et godt tak i djevelens hår, slik at slagene skal treffe målet godt. Hun gir rett og slett djevelen juling, og ansiktet er tenksomt, munnen trekkes litt ut til siden på en side, vi synes vi ser målrettet handling.

Neste sceneskille ligner mye på skillet mellom scenene der den unge kvinnen heises opp etter håret og der hun skal kastes i karet eller brønnen: en hvit, tårnlignende bygning, denne gang uten de smale og de runde vinduene, men med nesten identisk tak. Muren rundt tårnet er også den samme, i gul stein med sorte fuger.

I den sjette scenen ser vi først den kronede mannen (fig. 6). Han står i en borglignende struktur, kledd i krone og rød kjortel med okerfarget kappe over; høyre hånd strekker han ut rett fremfor seg i en bydende gest i retning den unge kvinnen. Hun på sin side er nok en gang full av røde sår på hele den nakne overkroppen, og nå er hun også såret i ansiktet. Hun ligger på kne, med kjortelen rullet ned til livet. Øynene er rettet mot mannen som påfører henne alle sårene, han svinger en pisk som har hele fem mindre pisker med kule i enden, tankene går til det man i eldre tider kalte ”nihalet katt”, et torturinstrument med ni

pisker som endte i små, harde skinnknuter ytterst. Mannen går inn for oppgaven med stor energi, han svinger pisken tilbake over skuldrene sine for å få skikkelig kraft i piskingen. Ansiktet hans er vist i trekvart profil, øynene er store og stirrende, og munnen er svær som en dyrekjeft, med spisse tenner. Håret hans er rullet opp i mindre valker rundt issen. Han står bredbeint, i rød kjortel med belte, rødbrune strømper og hvite støvler med splitt i sidene. Kvinnen strekker hendene frem som for å be om nåde, men det kan også oppfattes som om hun stiller seg åpen for torturen.

Til venstre for kvinnen står en mann vi ikke tidligere har sett, han er beskrevet i profil, nesen er sterkt buet. Han flekker tenner midt i en kraftig skjeggvekst, og på hodet har han en lys kragehette som ender i en liten spiss. Kjortelen hans er beige av farge og folderik, den kan ligne mer på en kort kappe. Strømpene vi ser fra knærne og ned er brune, og på føttene har han lyse støvler, lik mannen med pisk. Mannen med kragehetten skal nettopp til å helle noe ut av en stor beholder med hank, han holder den over den torturerte kvinnen. Det fremgår tydelig at den kronede, bydende mannen befaler at denne mishandlingen skal utføres. Ett vesen til befinner seg i scenen: øverst, ut av skylaget, dukker fuglen frem igjen. Betrakteren kommer nå i tanker om at kvinnen slett ikke ber for sitt liv, men at hun ber til sin Gud og blir hørt der oppe. Skillet som avslutter scenen er på nytt en stor vekst, denne gangen med kraftige blader som gjør at den ligner mer på et tre enn før. I bakgrunnen for veksten ser vi en hvit, sortfuget mur.

Scene sju starter med at den unge kvinnen, vendt mot venstre, ligger på kne og ber til Gud (fig. 7). Hun er igjen påkledd, med den lyse kjortelen og den røde kappen sin, og dette er første gang at vi ser henne med kappen festet ved skuldrene, slik en kappe vanligvis bæres. Føttene hennes er bare, ansiktet er samlet og rolig *en face*, og øynene hennes er vendt opp mot den velsignende hånden som igjen stikker frem av skylagene. Men dette er det siste vi ser av den unge kvinnen mens hun er i live, for bare noen centimeter lenger til høyre får hun hodet sitt skilt fra kroppen ved et voldsomt sverdhugg fra en brynjekledd mann. Kroppen hennes faller fra hodet, armene henger ned mot bakken. Den brynjekledd holder hodet hennes oppe med et kraftig grep om det lange håret. Blodet renner i røde, bølgende strømmer fra huggsåret i halsen. Og ut fra halsen tar en hvit fugl til vingene, med retning mot den velsignende hånden i skyene. Den brynjekledd boddelen har soldathjelm, vi ser ham nesten i hel profil, bortsett fra at begge øynene er synlige. Brynene hans er trukket sammen, han gir den halshogde kvinnen et fryktelig blikk, fremhevet av at munnen er fortrukket i et tannfylt grin. Sverdet hans er stort og ser svært effektivt ut. Til høyre ser vi så elendighetens opphav, her er den

kronede mannen ute på en borglignende bygning. Han holder seg i muren med venstre hånd mens han med høyre hånd bydende peker ned mot den henrettede kvinnen. Her fungerer den borglignende strukturen også som sceneskille.

Den åttende og siste scenen er svært voldsom (fig. 8). Mannen med krone på hodet har kommet ned fra borgtårnet sitt, og nå er han iført samme type kort kjortel eller kappe som mannen med den flerdelte piskens hadde, også denne er høyrød. Men stor energi, og i profil, går han løs på menneske etter menneske, som han dreper ved halshogging ved hjelp av et stort og langt sverd. Munnen blottet tennene i en grusom grimase. På ryggen har han en underlig fugl, med spisst nebb, store øyne og vinger, men med slangehale til kropp. Fugleføttene er lyse, runde og putelignende. Det kan se ut som om det fuglelignende kreaturet egger mannen med krone til myrderiene. De henrettede likene er fulle av blod, røde bølgende strømmer kommer fra hals- og hodepartiet på dem alle sammen. Mellom bena på halshoggeren ser vi et menneskehode, og her strømmer det ikke blod ut, men det kan skyldes at akkurat dette partiet er svært slitt av tidens tann.

Likene har alle sammen lukkede øyne, og ved første øyekast virker det som det er svært mange av dem. Ingen av dem har roser i kinnene, naturlig nok. En kontrolloptelling avslører at det "bare" er åtte henrettede. De ser bleke og fredfulle ut der de ligger i en klynge. Avslutningen på frisen kommer i denne scenen: nå er det djevelens tur til å høste inn det han vil ha. Den kronede mannen har tatt livet av, nå ligger den kronede blek og med gapende munn, og selv kjortelen hans er helt fargeløs. Ut av den blødende munnen hans trekker djevelen ut noe fargeløst og menneskelignende, det ser nesten ut som et barn, men har en underlig, deformert kropp. Djevelen selv er kledd i en rød- og sortspettet, fuglelignende hâam og har store, lyse vinger med røde striper. Ansiktet hans er minst like dyrisk og grotesk som ansiktet til djevelen i scene fem, der den unge kvinnen sto midt i en sprukket dragebuk. Den store, tannfylte djevlemunnen fortrekker seg i en tilfreds grimase. Øynene lyser rødt i hodet på ham, ørene er spisse og ansiktet er fullt av furer og folder. Så avsluttes siste scene stille og rolig med en stor, lys blomst.

3.4 Oppsummering

Beskrivelsen av bildematerialet er første trinn på veien til å identifisere formspråket Torpomaleren har tatt i bruk. De enkelte bildeelementene er beskrevet, og danner grunnlag for klarleggingen av hvordan de er kjedet sammen til mening. Malerens formidling av Margaretas historie består av ni store scener, der åtte av dem har tydelige sceneskiller i form av botaniske

eller arkitektoniske elementer. Alle detaljer er forsøkt skildret så nøye som mulig, uten forsøk på å analysere materialet utover de umiddelbare refleksjonene som må til for å kunne formidle det observerte. Neste trinn som forbereder en narratologisk analyse er å bli kjent med Torpomalerens tekstlige forelegg.

4 MARGARETALEGENDEN SOM TEKST

4.1 Helgenlegenden som litterær genre

Det sentrale temaet i hagiografisk litteratur er å minnes hellige kvinner og menn, helgenene i den kristne tradisjon. Hengivenheten overfor helgenene var spesielt intens i middelalderen, og inspirerte til en stor mengde hagiografiske tekster på latin, som var kunnskapens og autoritetens språk.

Legenden er en oppbyggelig og helst underholdende helgenfortelling. Helgenene hadde hver sin festdag, som svarte til deres dødsdag. På en helgens festdag var det i middelalderens klostre og kirker behov for en fortelling som dels kunne inngå som lesestykker i dagens *officium* – gudstjeneste og bønner - og dels kunne leses høyt ved klostermåltidet. Ved hver kirke var det bruk for en fortelling om kirkens egen helgen. Legenden er ikke det vi i dag forbinder med en biografi, men likevel er det en skildring av helgenens liv og død. Trekkene som vitnet om hellighet ble naturlig nok mest lagt vekt på: i første rekke dreide det seg om mirakler. En legende ble oftest til ved at en første forfatter samlet det som har vært fortalt om mirakler og underfulle trekk ved en helgens liv og død, og ga det litterær form. Deretter har legenden igjen vært gjenstand for muntlig overlevering, og senere forfattere har på nytt etter ønske og evne føyet til, trukket fra eller endret det overleverte materialet, slik at det på alle trinn av legendens historie kan ha vært en vekselvirkning mellom skriftlig og muntlig tradisjon. Regeln, som har sine unntak, er at helgenkulten oppsto først, legenden deretter. En god legende kunne så bidra til kultens utbredelse. De legendene som er overlevert til oss, er bare en del av den skrevne helgenlitteraturen som har eksistert, og til dette materialet kan vi legge til det muntlige, der store deler av legenden ble formet fra munn til munn.

Som litterær genre fremviser legenden på samme måte som sagn og eventyr en uendelig variasjon av visse faste motiver. Og på samme måte som sagnet, foregår legenden i denne verden og gjør krav på troverdighet. Som vi kjenner fra både sagn og eventyr, har legenden et fortrolig forhold til det overnaturlige. I helgenlegenden tjener miraklet som

vitnesbyrd om den guddommelige orden. Til Guds ære og med Guds hjelp overvant helgenene den menneskelige ufullkommenhet, både i liv og død, og de mirakler de utførte, brakte andre mennesker helbredelse, omvendelse, straff og så videre, og gjenopprettet på denne måten Guds orden i en forstyrret verden. Det hendte at legendeforfatterne forsikret om at det de fortalte var sant, ja at de sågar hadde vært øyenvitne til det hele. Deretter kunne de tillate seg å føye til ett og annet mirakel, antagelig ut fra tanken om at det som har skjedd med én helgen, like gjerne kunne skjedd med en annen. Den historiske troverdigheten er ofte lav, og det ser ikke ut til at legenden primært tar mål av seg til å oppgi kontrollerbare historiske fakta. Sted og tid kan være behandlet på en nokså kursorisk måte. Som helgenene er forskjellige og kan plasseres i forskjellige kategorier, kan også legendene ordnes i forskjellige slag.

Passio (lidelseshistorie) forteller om martyren. I form nærmer *passio* seg dramaet, og forteller om kampen mellom dommeren og den kristne, en kamp mellom hedenskap og kristendom, som utkjempes med ord og tortur som våpen. Når martyren er en jomfru, forsvarer hun ikke bare sin tro, men også sin kyskhets.³⁴

Andre former for legender er bekjennerlegenden, apostellegenden, apokryfene, *inventio*, *translatio* og *miraculum*. Siden det er martyren Margareta av Antiokia som skal omtales her, er det hennes *passio* vi skal se nærmere på.

4.2 Margaretalegendens latinske kilder

Margareta regnes blant de mest populære kvinnelige martyrer som ble dyrket i middelalderen. Den eldste latinske teksten, 800-tallets *Passio a Theotimo*, stammer fra en tapt 700-talls gresk versjon, der Margareta er kjent som ”Marina”. To andre latinske tekster er grunnlaget for de fleste variantene av Margaretalegenden, den eldste kalles *Mombritius* etter navnet på den første redaktøren av legendariet og stammer fra 900-tallet. Teksten er bevart i flere manuskripter. Den andre er kjent som *Caligula*, med referanse til et av manuskriptene i British Museum i London, der denne teksten kan finnes. Skal det pekes på spesielle sider ved *Caligula*-manuskriptet sammenlignet med *Mombritius*, som er den mest fantasifulle og eldste av de to latinske tekstene, mener Elizabeth A. Francis at ”forsiktighet i behandlingen av det overnaturlige vokste ettersom hundreårene gikk”.³⁵ Majoriteten av franske diktere har lånt detaljer fra *Mombritius*, som intensiverer legendens dramatiske tilsnitt. En slik dramatisk

³⁴ *Kulturhistorisk leksikon*, bd. 10:413, s.v. ”legende”. (Se litteraturlisten under Karker, Allan).

³⁵ Elizabeth A. Francis, ”An Hitherto Unprinted Version of the *Passio Sanctae Margaritae* with Some Observations on Vernacular Derivatives”, *Publications of the Modern Language Association*, 42 (1927): 96.

detalj er episoden der Margareta blir slukt av en drage. Ifølge Louis Réau³⁶ stammer denne oversettelsen fra en misvisende representasjon av scenen i tidlig ikonografi, der Margareta står ved siden av dragemonsteret, bevæpnet med et kors. Hagiografene antok at hun hadde brukt korset som våpen, og nettopp hadde sluppet ut av dragens buk. Scenen ble et favoritttema i de ikonografiske fremstillingene. Jacobus de Voragine uttrykker (naturlig nok) sin tvil om autensiteten til denne episoden. Men, som Réau uttrykker det: ”den folkelige tilbedelsen favoriserer alltid det fantastiske, og det er denne tolkningen som har overlevd”.³⁷ I tillegg til de tre latinske tekstene som er nevnt, har legenden om Margareta inspirert en mengde versjoner skrevet på folkespråk, som for eksempel gammelengelsk, tysk, provençalsk, og et antall franske tekster på vers og i prosa.

Den etymologiske betydningen av helgenens navn, perle, inspirerte kunstnere til å bruke perlemotivet som et symbol for hennes jomfrudom, perlen har uskyldens hvite farge og signaliserer ydmykhet (perler er små og uanselige). Perler var også kjent for å kunne stoppe blødninger, som jo kan forekomme under en fødsel, og helgenen ble ofte bedt om å gå i forbønn for kvinner som hadde et vanskelig svangerskap.³⁸

Siden Margaretalegenden er fortalt i så mange forskjellige versjoner, har det vært nødvendig å sammenholde en del av de viktigste med bildefrisen som skal analyseres. Hvilke scener har Torpomaleren lagt vekt på i sitt utvalg? Bibliotheca Hagiographica Latina (BHL) alene har sju hovedversjoner basert på latinske utgaver. For hovedversjonene finnes det undervarianter, men det ser ut til at det er enighet om at det er BHL 503 som er hovedversjonen som har lagt grunnlaget for de fleste oversettelsene til de ulike folkespråkene. Vi finner også norrøne varianter av legenden, bare i ”The Lives of the Saints in Old Norse Prose: A Handlist” er det registrert 15 håndskrifter av den.

4.3 *Legenda Aurea*

Emile Mâle ga sent på 1800-tallet plass for et helt kapittel om helgenene og *Legenda Aurea* i sitt verk om Frankrikes religiøse kunst på 1200-tallet. Her sier han at legendariet ikke var én manns verk, men hele kristendommens verk, og at *Legenda Aurea* er og blir en av de mest interessante bøkene i sin tid for dem som leter etter tidens ånd i middelalder-litteraturen.³⁹

³⁶ Louis Réau, *L'iconographie de l'art chrétien*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1958), 1-3.

³⁷ Réau, *L'iconographie*, 878.

³⁸ Brigitte Cazelles, *The Lady as Saint: A Collection of French Hagiographic Romances of the Thirteenth Century*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991), 217.

³⁹ Emile Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, (London: Harper & Row, 1972), 273.

Dominikanermunken Jacobus de Voragine (1230-1298) samlet, som nevnt over, helgenlegender fra både skriftlige og muntlige kilder og forfattet *Historia Lombardica seu legenda Sanctorum*, folkelig kjent som *Legenda Aurea* (den gylne legende). Da William Caxton i 1483 satte i gang trykkeripressen sin og begynte å produsere kopier av de engelske klassikerne, innlemmet han en engelsk oversettelse av denne latinske legendesamlingen i sine publikasjoner. Han baserte sin engelske versjon på en tidligere fransk oversettelse. Versjonen som følger er hentet fra Caxtons tekst.⁴⁰ Den er oversatt til norsk av meg. Min oversettelse er noe forkortet, men forsøkt holdt i samme tone som jeg oppfatter at den engelske har, inkludert de bibelsk pregede overtonene og streifet av folkeeventyr.

4.3.1 Legenden om den velsignede og hellige jomfru Sankta Margareta

Den hellige Sta. Margareta var borger av Antiokia og datter av Teodosius, hedningenes prins og patriark. Som barn ble hun gitt i en ammes varetekt, og da hun nådde forstandig alder ble hun døpt, og pådro seg på denne måten sin fars bitre hat.

En dag, da hun var femten år gammel, passet hun og noen andre unge piker ammens sauer, da den romerske prefekten Olybrius kom forbi. Da han så hvor vakker Margareta var, ble han svært inntatt i henne, og sendte sine menn for å hente henne til seg. ”Gå og få tak i henne”, sa han til dem. ”Og hvis hun er fribåren, skal jeg gjøre henne til min hustru; men hvis hun er en trell, skal jeg ta henne til min konkubine”.

Margareta ble da brakt til ham, og han spurte henne ut om hennes familie, navn og religion. Hun svarte at hun var av høy byrd, at navnet hennes var Margareta, og at hun var en kristen. Prefekten sa: ”Velbåren og Margareta passer deg perfekt, du er helt klart av høy byrd og du er en perle av skjønnhet!”⁴¹ Men kristendommen passer deg ikke! Hvordan kan en så vakker og velbåren jomfru dyrke en gud som ble korsfestet?”

”Hvordan vet du at Kristus ble korsfestet?” spurte Margareta.

”Fra de kristnes bøker” svarte han.

”Da har du vel lest om Kristi lidelse og hellighet” sa hun. ”Hvordan kan du tro det ene, men benekte det andre?”

⁴⁰ Jacobus de Voragine, *The Golden Legend or Lives of the Saints*, overs. William Caxton, <http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/> (nedlastet 11. januar 2011).

⁴¹ Det latinske ordet *margarita* betyr perle.

Margareta forklarte ham at Kristus frivillig hadde dødd på korset for menneskenes frelses skyld, men at han nå levde videre i evigheten. Men dette gjorde prefekten sint, og han fikk henne kastet i fengsel.

Neste dag kalte han henne til seg og sa: ”Gode jomfru, ha medynk med din egen skjønnhet! Tilbe våre guder, så har du ingenting å frykte”.

Margareta svarte: ”Jeg dyrker Ham som kan få jorden til å skjelve, som havet frykter, og som alle vinder og skapninger adlyder!”

”Hvis du ikke adlyder meg”, sa prefekten, ”så vil jeg få kroppen din revet i stykker!”.

Margareta sa: ”Kristus gikk i døden for meg, så jeg ønsker ikke noe annet enn å dø for ham!”

Prefekten befalte da at hun skulle henges opp i et torturinstrument og bli slått brutalt med kjepper, og kroppen hennes ble revet opp med jernkammer til knoklene lå blottlagt og blodet sprang ut av kroppen hennes som fra den reneste kilde. Alle de tilstedeværende gråt da de så dette. ”Å, Margareta” sa de, ”vi føler i sannhet med deg! Å se kroppen din revet opp så grusomt! Hvilken skjønnhet har du ikke tapt for din vantros skyld! Men det er fortsatt tid: tro, og du skal leve!”

”Dere ondskapens advokater!” ropte Margareta. ”Gå, og bli borte! Min kropps tortur er min sjels frelse!” Og hun sa til prefekten: ”Du skamløse hund! Du umettelige løve! Kan hende har du makt over kjødet, men sjelen min tilhører bare Kristus!”

Prefekten dekket til ansiktet sitt med kappen, han orket ikke å se så mye blod. Så fikk han henne brakt ned til cellen igjen, og her så fangevokterne et fantastisk lys. Og mens hun var der i fengselet, ba Margareta Herren om å vise henne, i synlig form, fienden som kjempet mot henne. En uhyrlig drage viste seg og angrep henne, og ville ha slukt henne. Men hun gjorde korsets tegn, og dragen forsvant.

Og på et annet sted blir det fortalt at han svelget henne rett ned i magen sin, og at hun gjorde korsets tegn. Og dragens mage sprakk, og Margareta kom ut, hel og frisk. *Men denne historien om dragen som sluker jomfruen og deretter sprekker, er sagt å være apokryf og ikke ha noen historisk verdi.*

Djevelen fortsatte forsøkene på å bedra Margareta, og gjorde seg om til en mann. Så snart Margareta så ham, knelte hun i bønn, og da hun reiste seg, gikk Djevelen frem til henne,

tok hånden hennes og sa: ”Vær tilfreds med det du allerede har gjort, og la meg nå være i fred!”

Men Margareta tok tak rundt hodet hans, kastet ham ned på gulvet, satte sin høyre fot på nakken hans og sa til ham: ”Ligg der, høymodige demon, ligg nesegrus under en kvinnes fot!”

”Å, velsignede Margareta”, ropte demonen, ”jeg innrømmer mitt nederlag! Hvis en ung mann hadde slått meg, ville jeg ikke brydd meg om det, men å bli slått av en ung jomfru! Og det sårer meg desto mer fordi din far og mor var mine venner!”

Nå fikk Margareta ham til å fortelle hvorfor han var kommet. Han fortalte henne at det var for å få henne til å adlyde prefektens ordrer. Hun fikk ham også til å fortelle henne hvorfor han fristet kristne på så mange måter, og svaret hans var at han hadde et medfødt hat mot moralske menn, og selv om han ofte følte seg frastøtt av dem, ble han fortsatt martret av en ond trang til å lede dem på avveie. Han unte ikke menneskene den lykken han selv hadde tapt, og siden han aldri kunne få den tilbake selv, gjorde han alt han kunne for å ta den fra andre. ”Jeg er *Veltis*, og jeg er en av de demonene Salomo lukket inne i et kar av messing”, sa han. ”Etter Salomos død fant babylonerne dette karet, og trodde at de hadde funnet en stor skatt. De knuste karet, og da fløy en mengde djevlere ut og fylte luften. Der ventet de på anledning til å overfalle rettsindige mennesker”.

Men Margareta hadde hørt nok. Hun løftet foten sin og sa: ”Forsvinn, elendige beist!” Og jorden åpnet seg, og demonen forsvant.

Margareta følte seg nå sikker på at hun, etter å ha bekjempet erkefienden, ville kunne overvinne lakeien hans. Neste dag var alle menneskene på stedet samlet, og hun ble ført frem for dommeren. Da hun nok en gang nektet å ofre til de falske gudene deres, ble hun avkledd, og kroppen hennes ble svidd med flammende fakler, og alle var forskrekket over at en så ung pike kunne tåle slik pine.

Etter dette bandt de henne og plasserte henne i en tønne full av vann; de håpet på å kunne øke lidelsene hennes ved å variere metodene. Men plutselig inntraff det et jordskjelv, og mens alle så på, kom den unge jomfruen seg uskadd ut av tønningen. Margareta vendte seg til Gud og sa: ”Jeg ber deg, Gud, om at dette vannet skal være dåpsvannet som vier meg til det evige liv!” Da ble det hørt en kraftig torden, og en due kom ned fra himmelen og satte en gyllen krone på hodet hennes. I samme øyeblikk ble fem tusen mennesker omvendt til troen,

og for Kristi kjærlighets skyld ble de alle halshugget på kommando fra prefekten Olybrius. Dette skjedde ved byen Campolymeth i Aurelia.

Olybrius forsto at Margaretas tro var urokkelig. Han fryktet at andre også ville bli omvendt, og ga raskt ordre til at den velsignede Margareta skulle halshugges.

Da ba hun en Malcus, som skulle hugge hodet av henne, om å få lov til å fremsi en bønn. Det fikk hun, og hun ba oppriktig for seg selv og sine forfølgere, og for dem som ville minnes henne og påkalle hennes navn, og hun ba også om at alle kvinner i barnsnød som påkalte henne, ville bli forløst med et friskt barn. Og en stemme fra Himmelen forsikret henne om at hun var bønnhørt. Videre sa stemmen at Himmelens porter var åpnet for henne, og ba henne komme inn i Landet for evig hvile.

Da takket hun Vårherre, reiste seg og ba bøddelen utføre prefektens ordre. Da sa bøddelen: ”Gud forby at jeg skulle drepe deg, Kristi jomfru”. Men Margareta sa til ham: ”Hvis du ikke gjør det, kan du ikke ha noe med meg å gjøre.” Da ble han redd, og skjelvende hugget han hodet hennes av, og så falt han ned for føttene hennes og oppga sin ånd.

Teotinus tok da den hellige kroppen opp og bar den inn i Antiokia, og begravde den ved huset til en høytstående kvinne og enke kalt Sincletia. Og slik var det at den velsignede og hellige jomfru, Sankta Margareta, led døden og mottok martyriets krone.

4.4 Varianter av legenden

I sammenheng med denne avhandlingen er det relativt uinteressant hvilke latinske kilder som har ligget til grunn for utbredelsen og populariteten til historien om Sankta Margareta. Det som derimot er helt aktuelt, er å prøve å finne frem til narrativet som lå til grunn for Torpomalerens omsetning til bildefrise. Vi kan ikke vite hva han hadde av tanker i hodet da han foretok sine valg om hvordan han skulle male historien. Men frisen selv forteller om valget, og her kan vi tydelig se hvilke scener maleren har kjent og hentet frem for visuell fremstilling.

Mitt arbeid med legendens kilder har dermed vært å få så god oversikt som mulig over hvilke sceniske elementer som har vært mest kjent blant folk, slik at jeg kunne få en idé om hva Torpomaleren har hørt, lest eller sett. Da snakker vi kanskje om utbredelse og popularitet, og dette bringer oss frem til dominikanermunken og senere erkebiskop Jacobus de Voragine's legendesamling fra ca. 1260-66. Opprinnelig tittel var *Legenda Sanctorum*, men legendariet ble best kjent under navnet *Legenda Aurea*, den gylne legende. Problemet er likevel

utgivelsestidspunktet, som bare ligger et par tiår foran Torpomalerens verk. Kan utbredelsen av *Legenda Aurea* ha nådd frem til oppdragsgiveren, Stavanger Bispestol, på så kort tid? Det er mulig, men sannsynligheten er kanskje liten. Derfor er det viktig å huske på at Jacobus de Voragines latinske kilder sannsynligvis stammet fra 800- og 900-tallets legendarier, og dermed har vært kjent i hele Europa i lang tid før Torpo stavkirkes baldakin ble dekorert. *Legenda Aureas* versjon av Margaretalegenden ser ut til å ligge relativt nær det vi ser illustrert i Torpo. Helt nøyaktig samme forløp har jeg ikke funnet noe sted, samtlige versjoner jeg har kommet over har hatt sine avvik fra ”Torpofasiten”. I det følgende gjennomgår jeg kort variantene jeg har sett nærmere på.

En av versjonene jeg har gjennomgått et sammendrag av, er redigert av Karl Reichl i 1975. Den finnes bare i ett manuskript, skrevet på anglo-normannisk, og kombinerer elementer som finnes i *Mombritius* og *Caligula*. I sluttlinjene av legenden nevner den anonyme forfatteren at han har skrevet den til ære for en kirke som er viet til Sankta Margareta, kanskje menighetskirken i Westminster Abbey.⁴²

Det meste er svært likt versjonen i Den gylne Legende, men her blir Margaretas far kalt biskop, ikke patriark i den hedenske religionen. Olybrius kalles tyrann, ikke romersk prefekt, og når jomfruen møter demonen, beskrives han som en sort djevel i mannsskikkelse som er bror av dragen Ruffin (som nettopp har blitt drept). Demonen ønsker å hevne sin bror, men det samme skjer med ham som i *Legenda Aurea*: Margareta kaster ham i bakken og beseirer ham. I denne versjonen får den arme jomfruen festet glødende kull til sidene av kroppen sin, i *Legenda Aurea* blir hun svidd med flammende fakler. Når Margareta til sist blir henrettet, er det englene som bringer hennes hellige sjel til himmelen. *Legenda Aurea* nevner ikke hvordan hun kommer til himmelen, bare hvor og hvordan hun ble begravd. Garantibønnen⁴³ er stort sett den samme, men her blir det i tillegg sagt at syke blir helbredet hvis de ber om hennes hjelp. Bøddelen er den samme Malcus, men nå dør han ikke etter å ha henrettet jomfruen. Englene bringer hennes hellige sjel til himmelen.

Neste versjon av legenden er et anonymt dikt som bare er bevart i ett enkelt manuskript. Det er redigert av Frédéric Spencer i 1890, i tidsskriftet *Modern Language Notes*, og ligger nært den latinske *Caligula*-versjonen.⁴⁴ Her er Margaretas far også biskop, og det

⁴² Cazelles, *The Lady as Saint*, 228.

⁴³ Med garantibønnen mener jeg den bønne Margareta retter til Gud der hun ber om at de som minnes eller ærer henne, blir tilstått hjelp av forskjellig slag. Gud ”garanterer” henne at hun skal bønnhøres.

⁴⁴ Cazelles, *The Lady as Saint*, 229-231.

fortelles at hennes mor er død. Olybrius kalles ”kristenforfølger”, og Margareta, som har hørt om de kristnes lidelser, er fast bestemt på å bli en martyr for Kristi kjærlighets skyld. Hun kastes i fengsel og blir pisket. Margareta viser ingen tegn til å bli ille berørt av dette, og sendes tilbake i fengslet. Nå viser dragen seg, men hun korser seg ved synet, og dette tåler ikke dragen, den dør. Rett etterpå viser det seg en djevel. Margareta angriper og uskadeliggjør ham. Djevelen innser at han aldri har vært i stand til å friste kyske jomfruer, og deretter sluker jorden denne demoniske mannen for alltid.

Margareta avslår å gifte seg med Olybrius, og blir torturert med glødende kull som blir festet til sidene av kroppen hennes. Deretter blir hun kastet opp i et stort kar med vann, men også dette kommer hun uskadd fra. Nå bringer en hvit due en gyllen krone til jomfruen. Fem tusen tilskuere omvender seg, og på Olybrius’ befaling blir de halshugget.

Den unge soldaten Malcus skal henrette jomfruen. Margareta ber til Gud, og denne garantibønnen inneholder en passasje om at kirker som blir bygget til hennes ære skal bli besøkt av Den hellige ånd. De gravide skal føde friske barn hvis de bare ber om Margaretas forbønn. Når bønnen er over, rystes hele universet, tordenen ruller, og en skinnende due kommer ned fra himmelen. En stemme bekjentgjør at Margaretas bønner vil innfris, og at hun nå skal bli Kristi brud. Margareta forsikrer Malcus om at han blir frelst hvis han hugger av henne hodet, og han gjennomfører henrettelsen. Sjelen hennes blir båret bort av engler. I denne versjonen blir Margareta begravd i Saint Cleme-kirken.

En annen versjon av legenden er et dikt som bare har åtti bevarte linjer. Wolfram von Zingerle redigerte fragmentet i 1889, og i følge ham stammer manuskriptet fra slutten av 1200- eller starten av 1300-tallet. Versjonen er inspirert av den latinske *Caligula*-versjonen.⁴⁵

Når Olybrius hører Margaretas avslag, reagerer han på en bestialsk måte. Han skjærer tenner, skummer av sinne og gir ordre om at hun skal avkles og piskes. Hun utholder dette med stort mot, og ber Gud om å beskytte henne fra hedningene. I fengselet hengir Margareta seg på nytt til bønn, men blir avbrutt av at en drage plutselig viser seg. Jomfruen blir vettskremt, og når dragen nærmer seg, nevner hun Kristi navn og korser seg. Dragen sprekker. Margareta ser seg om, og får øye på en etiopier som står i et hjørne, stygg hinsides ord.

Neste versjon er antagelig skrevet av en anglo-normannisk forfatter, og er basert på den latinske *Mombritius*-versjonen. Den er oversatt og redigert av Aristide Joly, i boken

⁴⁵ Cazelles, *The Lady as Saint*, 231.

Sainte Marguerite, poëms inédit de Wace fra 1879.⁴⁶ Prefekten av Lombardia, Olybrius, reiser til Antiokia for å forfølge kristne. Han ser Margareta ute på markene, der hun gjeter sin ammes sauer. Han sender en budbringer for å hente henne, og deretter følger denne versjonen nokså tett *Legenda Aurea*. Litt forskjellig fra de andre versjonene, ber Margareta her til Gud om å bevare hennes jomfrudom. Hun vitner om sin kristne tro, og blir sendt i fengsel. Den følgende dag blir hun pisket og deretter torturert med jerntenger.

Olybrius ber henne om å vende seg fra den kristne troen. Til ingen nytte: Margareta sier at hennes lidelser blir belønnet i himmelen, mens han må dra til helvete. Rasende kaster Olybrius henne igjen i fengselet. Margaretas amme tar med seg mat til henne, og skriver ned bønnene hennes. Plutselig får ammen øye på en drage. Margareta blir så skremt at hun faller ned på knærne og ber Den hellige ånd hjelpe henne å beseire den, men dragen svelger henne uten skånsel. Hun har tid til å slå korsets tegn og nevne Kristi navn, dragen eksploderer og Margareta kommer seg uskadd ut.

Nå kommer en djevel til syne, i skikkelsen til en svart mann. Han griper hennes hvite hånd og beskylder henne for å ha drept hans bror *Ruffon*, dragen. Når jomfruen hører dette, griper hun håret hans, kaster ham i bakken og setter foten sin på nakken hans. Han forteller sin historie. Hen heter *Beelzebub*, og han tilbringer sin tid med å friste menn og kvinner, gi dem mareritt og inspirere dem til å drikk og lyst. Han lurar på hvordan hun kunne klare å overmanne ham til tross for sin dårlige herkomst (datter av hedninger). Jorden åpner seg og svelger djevelen.

I *Middelalderens danske bønnebøker* (1957) gjengir Karl Martin Nielsen en bønn til Sankta Margareta etter Det Arnamagnæanske håndskriftet (784291 r.). I denne bønnen nevnes Margareta som datter av den hedenske biskop Theodors datter. Hennes mor døde da hun var 15 år, og da tok en kvinne i Antiokia henne til seg som sin datter.⁴⁷

Margareta gjeter kvinnens sauer, og Oliverus fra Rom kommer forbi. Han var høvedsmann over landet. Han ønsket seg den vakre jomfruen til hustru, og ville tvinge henne til å be til avgudene. Margareta avslo, og da lot høvedsmannen henne hudstryke og utsatte henne for mange pinsler, han lot kjøttet trekkes av henne med jernkroker. Så satte han henne i mørkestuen (fengslet) og da kom i det samme en riktig grusom djevel inn, i en drages

⁴⁶ Cazelles, *The Lady as Saint*, 231.

⁴⁷ Birte Carlé, *Skøger og jomfruer i den kristne fortællekunst: Den skandinaviske tradition og dens rødder i middelhavslandene* (Odense: Odense Universitetsforlag, 1991), 119.

skikkelse. Han hadde brennende øyne og stor munn. Han slukte Margareta, men hun gjorde kors for seg, det skar ham i stykker og hun gikk uskadd ut av ham.

Neste dag lot Oliverus henne brenne med fakler, og kjøttet hennes ble revet av henne med (jern)kammer. Hun ble kastet i kokende hett vann, men Margareta var fortsatt uskadd. Da kom det et stort jordskjelv, og mer enn fem tusen mennesker ble omvendt til den hellige kristne tro. Deretter lot Oliverus Margaretas hode hugges av. Bønnen fortsetter med å minnes at Malkus ba om hennes tilgivelse for at han skulle gjøre henne vondt, og så hugget han hennes hode av. Da for sjelen hennes opp til himmelen i en hvit dues skikkelse, og dette så alle de tilstedeværende. Theofilus ga henne en ærefull begravelse, og han skrev ned hennes lidelseshistorie.

I 1877 utga professor Carl Richard Unger *Heilagra Manna Søgur*, en norrøn legendesamling. Her finner vi *Margrétar Saga*, og rekkefølgen i hendelsene følger *Legenda Aurea* nokså tett. Den norrøne teksten tar for seg dragen i detalj: ild brant fra øynene hans, håret hans var som gull, hoggormer lå rundt halsen hans, og det luktet vondt av ham. I denne versjonen beskrives den andre demonen som dukker opp som en ”*annan dioful*”. Denne djevelen hevder også at han sendte ”*Rufonem brodur minn*” til henne, og at hun ”*vant hann med kross*”.⁴⁸ I Torpomaleriet og i *Legenda Aurea* halshugger Olibrius de nyomvendte kristne, men *Heilagra Manna Søgur* sier ikke noe om dette.

4.5 Leting etter en grunnstamme i narrativet

De forskjellige utgavene av Margaretas legende avviker fra hverandre på detaljer, og jeg skal gå gjennom avvikene slik at vi kan finne frem til en grunnstamme som finnes igjen i dem alle sammen. Når det gjelder Margaretas mor og far, ser jeg ikke variasjonene som viktige. Ingen av foreldrene forekommer i Torpomaleriet. Vi kan nøye oss med å fastslå at Margaretas familie var hedninger, men at hun av en eller annen grunn – som ikke kommer spesielt klart frem i noen av versjonene jeg har lest – bekjenner seg til den kristne tro, og derfor har blitt forstøtt av sin hedenske far.

Alle variantene jeg har referert over, sier at Margareta gjette sauer da en øvrighetsperson kom forbi og fikk se henne. Det er stor enighet om at Margareta var 15 år, og at hun var vakker. Øvrighetspersonen som blir så betatt, har variasjoner både i navn og yrke. Noen steder er Olybrius/Oliverus kristenforfølger, andre steder er han romersk utsending til

⁴⁸ C.R. Unger, *Heilagra Manna Søgur: Fortællinger og legender om Hellige mænd og kvinder: Efter gamle haands[k]rifter* (Christiania: C.R. Unger, 1877), 478.

Antiokia. Uansett er han svært kristenfiendtlig innstilt, noe som utløser en stor konflikt mellom ham og jomfruen når han ber henne bli hans hustru.

Margaretas avslag – både på å gifte seg med Olybrius og tilbe hans avguder – gjør ham i samtlige versjoner rasende. Han kaster henne i fengsel, og her møter hun djevelen i form av først en drage, og deretter en sort, demonisk mann. Dragen sluker henne, men hun slår korsets tegn, noe som får dragen til å sprekke og dø. Margareta er uskadd. Når demonen i en manns skikkelse dukker opp, er han enten bror av dragen og ute for å hevne ham, eller rett og slett en djevlesk forekomst som vil friste og forføre henne, slik han har for vane å gjøre fordi han er så ond. Uansett er det enighet om at Margareta tar tak i håret hans og kaster ham i bakken. Med eller uten Guds direkte inngripen åpner jorden seg og sluker den onde. Margareta ber flittig til Gud gjennom alle variantene.

Etter drageepisoden blir jomfruen hengt opp og pisket. Det hele skildres som svært blodig, især i de variantene der hun ikke bare blir pisket, men også får kroppen revet opp av jernkammer. Da blir selv den hatefulle Olybrius litt ille til mote, og dekker ansiktet sitt, enten med hendene eller kappen. Publikum synes Margareta bør gi opp, for sin skjønnhets skyld.

Men Margareta er standhaftig, hun svarer stolt og uredd på alle spørsmål når hun skal stilles til rette, enten for Olybrius eller en dommer. Og dermed blir hun på nytt kastet i fengsel, og hun gjennomgår mer tortur, denne gangen både piskes hun mer, blir utsatt for glødende kull eller jernstenger, og kastes hodestups og bakkbundet opp i et stort kar med vann.

En due kommer ned fra himmelen, i de fleste tilfeller med en gyllen krone til Margareta. Så kommuniserer hun med Gud, det gjelder den kristne skaren som skal leve etter henne. Gud garanterer at hvis de minnes jomfruen og ærer henne, skal de bli hjulpet, enten med helsespørsmål eller andre anliggender. Alle svangre kvinner skal føde friske barn hvis de ber om Margaretas forbønn. I Westminster Abbey skal, som vi har sett, Den hellige ånd komme på besøk.

Når det er avklart, er det tid for henrettelser. Bøddelen er ofte navngitt, han heter Malcus, og kanskje er han en ung soldat. Han vegrer seg for å hugge hodet av jomfruen, men hun forsikrer ham om at han må gjøre sin plikt, ellers vil hun ikke be for hans sjel. Da gir han etter og dreper henne. I *Legenda Aurea* dør han umiddelbart derpå, i andre versjoner lever han videre. Så er det de omvendtes tur. Tilskuerne til alle grusomhetene har nå sett både due med gyllen krone, de har hørt tordenskrall og sett jorden åpne seg, og de har sett at en femtenårig

jomfru går gjennom de frykteligste pinsler uten å sette livet til. Noen av dem har også sett engler bære Margaretas sjel til himmelen. De slutter seg til den kristne tro, og blir straks henrettet, alle sammen.

I de fleste versjonene skjer det ingenting mer med Olybrius, han lever nok videre med sine grusomheter. Torpomaleren er den eneste jeg kjenner til som ikke lot nåde gå for rett. Men det skal vi få nærmere beskjed om på slutten av neste avsnitt.

4.6 Samsvar i tekst og bilde

Margaretafrisen består av ni adskilte scener. Åtte av scenene er ”doble”, det vil si at det foregår mer enn én enkelt hendelse i dem. Når tekst og bilde skal sammenholdes, er det behov for å nummerere scenene og gi dem en kort beskrivelse. Samtidig gjør jeg rede for samsvar eller manglende samsvar med teksten i *Legenda Aurea*. Variasjonene nevnes, og der de er helt spesielle, er de merket med navnet til legendens redaktør i parentes.

Scene 1: Margareta spinner mens hun vokter sauer. Et sendebud kommer. *Legenda Aurea* forteller om hyrdevirksomheten hennes, men nevner ikke noe sendebud. **Varianter:** I de fleste variantene av legenden, også *Legenda Aurea*, får Olybrius se den fagre jomfruen når han rir gjennom landskapet der hun oppholder seg. Deretter rir han enten selv ut, eller sender bud etter henne. Torpomaleren har startet fortellingen der budbringeren har kommet frem til Margareta, og viser Olybrius med følge som kommer straks etter. Margareta blir i de fleste versjonene forhørt om sin familiebakgrunn og trosliv. I de fleste versjonene blir Margareta kastet i fengsel når hun forteller at hun er en kristen, hun har gjort Olybrius sint. I én versjon blir Olybrius så sint at han formelig skummer når han hører jomfruens svar (Zingerle).

Scene 2: Olybrius kommer til Margareta og holder frem en krone lik den han selv har på seg. To soldater følger ham. *Legenda Aurea* forteller at Margareta blir hentet til Olybrius, ikke at han kommer til henne, samt at han vil tilby henne ekteskap. **Varianter:** Ingen av variantene nevner verken Olybrius’ krone eller at han kommer med en krone til Margareta. Jeg har heller ikke sett soldatfølge beskrevet i noen av variantene.

Scene 3: Margareta slås til blods med kjepper, hun er delvis avkledd. Olybrius betrakter torturen. *Legenda Aurea* er i samsvar med frisen, og forteller om Margareta som blir hengt opp i et torturinstrument og slått til blods. I tillegg fortelles det om jernkammer og blottlagte knokler, men ingen bilder viser dette. **Varianter:** I *Middelalderens danske bønnebøker* lar høvedsmannen Olybrius henne hudstryke (piske) og lar kjøttet hennes trekkes

av henne med jernkroker. I alle tekstvariantene fastholder Margareta sin kristne tro etter torturen, og hun blir på nytt kastet i fengsel. I både den *Den danske bønnebogen* og *Heilagra Manna Sögur* blir hun kastet i ”mørkestue”.

Scene 4: Margareta blir kastet ned i en tønne med vann. Olybrius betrakter mishandlingen. *Legenda Aurea* gir en annen rekkefølge, der blir Margareta kastet i tønne etter møtet med en demon, og hun blir svidd med flammende fakler. For øvrig er samsvaret godt. **Varianter:** Margareta får festet glødende kull til sidene av kroppen sin (Reichl og Spencer), og vannet er enten kaldt eller kokende hett (Joly). I flere varianter, også *Legenda Aurea*, opplever de tilstedeværende at jorden skjelver og det høres tordenskrall.

Scene 5: Margareta ber til Gud og får svar fra Himmelen i form av en due og en gest fra Vårherres hånd. *Legenda Aurea* sier det samme, men forteller i tillegg at duen bringer med seg en krone. **Varianter:** De fleste versjonene forteller om en hvit due med en gyllen krone. I én versjon forteller duen at Margareta skal bli kronet av Gud (Joly).

Scene 6: Margareta blir slukt av en drage, den sprekker, og hun kommer uskadd ut. Margareta overvinner en demon. Hun holder i håret hans mens hun slår ham med en kjepp. *Legenda Aurea* sier at korsets tegn gjør det av med dragen, men at dette sies å mangle historisk verdi. For øvrig er det samsvar mellom tekst og bilde, først en drage, deretter en demon som heter Veltis, og er en av demonene kong Salomo i sin tid stengte inne i et kar av messing. Demonen har mannsskikkelse. Margareta griper om hodet hans, kaster ham i gulvet og setter høyre fot på nakken hans. **Varianter:** Det understrekes at demonen opptrer i mannsskikkelse, og i tre varianter jeg har undersøkt, påberoper seg demonen å være dragens bror (Reichl, Joly og *Heilagra Manna Sögur*). Demonen kaller seg Beelzebub, og navngir sin bror Ruffon, Ruffin eller Rufonem. I én variant blir demonen kalt en etioper (Zingerle). Dragen blir beskrevet på litt forskjellig vis, flere forteller om brennende øyne eller at ild brant fra øynene dens. I *Heilagra Manna Sögur* blir det lagt vekt på at dragen lukter vondt. Korset som gjør det av med dragen er enten en korsstav eller at Margareta slår korsets tegn. De fleste rapporterer at dragen sprekker eller revner. I en variant eksploderer den (Joly).

Scene 7: Margareta overhelles med noe fra en stor kanne. Deretter blir hun pisket. *Legenda Aurea* sier ingenting om dette, her blir hun kun kastet i et stort kar med vann. **Varianter:** Det forekommer kokende hett vann, men da fortelles det at hun blir kastet opp i det, så karet med vann må ha vært atskillig større enn i Torpomalerens versjon, kannen. Det

kan tenkes at Harry Fett har lest en legendevariant som beskriver dypping i kokende olje, han nevner det i sammendrags form, men uten å oppgi kilde.⁴⁹

Scene 8: Margareta ber til Gud ("garantibønnen") og får svar fra Himmelen (vi ser Guds hånd). Deretter blir hun halshugget. Olybrius betrakter henrettelsen. Margaretas sjel blir brakt til himmelen av en due. *Legenda Aurea* forteller om Margaretas bønn før henrettelsen, og at bøddelen Malcus til slutt nølende eksekverer dødsdommen. Etter henrettelsen faller også Malcus død til jorden. Margareta blir begravd på enken Sincretias eiendom. **Varianter:** De fleste forteller at bøddelen nøler før halshuggingen, og at engler tar sjelen hennes med til himmelen. *Den danske bønnebogen* samsvarer med Torpomalerens fremstilling: sjelen hennes farer til himmelen i en hvit dues skikkelse. Ett sted kan vi lese at en due kommer ned fra himmelen med et kors og sier at bønnen hennes er hørt (Joly). De fleste er enige om at Margaretas kropp ble begravd. Ett sted blir begravelsen lagt til Saint Cleto-kirken (Spencer), en parallell til navnet Sincretia. I *Heilagra Manna Sögur* blir Margareta begravd i huset til "Seindecie husfrue".

Scene 9: Olybrius henretter de omvendte, som er åtte mennesker. Demonen dreper Olybrius og sikrer seg sjelen hans. *Legenda Aurea* oppgir at de omvendte og henrettede er fem tusen i tallet. Olybrius' videre skjebne blir det ikke fortalt noe om. **Variantene** jeg har undersøkt, enes om de fem tusen henrettede og ingen av dem forteller noe om hva som skjedde med Olybrius etter henrettelsene.

4.7 Jomfrumartyrens særtrekk

Jomfrulegenden har, som de fleste andre litterære genrer, visse faste trekk som bygger opp historien etter et mønster. Mønsteret tonet frem tidlig i kristendommens historie, og det har endret seg lite fra legende til legende gjennom århundrene. Mange av standardingrediensene i jomfrumartyrens historie går igjen i de fleste tidlige kristne martyrfortellingene, både om de mannlige og de kvinnelige helgenene: Helgenen avslår å delta i hedenske ritualer, argumenterer med sine motstandere, bekrefter de grunnleggende prinsippene som kristendommen er bygget opp av, ødelegger avgudsbilder, utfører mirakler og utholder forferdelige lidelser.

Den kvinnelige martyrens historie beskjeftiger seg i atskillig større grad med kjønn og seksualitet enn den mannlige martyrens. Nesten alle jomfrumartyrens historie inneholder dramatiske trusler mot deres jomfrudom. Vanligvis er trusselen direkte knyttet til religiøs

⁴⁹ Fett, Norges malerkunst i middelalderen, 56.

forfølgelse.⁵⁰ Som vi har sett i Margaretas historie, er det en hedning som forelsker seg i henne, han beiler til henne og ender med å forfølge og torturere henne når han forstår at hun ikke vil ha noe med ham å gjøre. Det seksuelt betonedde kan også ses i torturscenene, der legendefortelleren passer på å opplyse at jomfruen blir avkledd før den offentlige mishandlingen.

Jeg har også sett at enkelte forfattere⁵¹ peker på hvordan den fromme, milde og sårbare jomfruen står i grell kontrast til alle grusomhetene som blir begått mot henne. Jeg er ikke helt enig. Mange helgener har blitt beskrevet som milde og fromme, både menn og kvinner. Margareta blir også beskrevet som en mild og from ung kvinne, som elsker Kristus for hans uselviske døds skyld. Men fredelig er hun ikke, verken i *Legenda Aurea* eller i Torpo. Når ondskapen skal utraderes, river hun i demonens hår, kaster ham i bakken og trår ham under fot. En sterk og temperamentsfull ung kvinne kan nok være en vel så god beskrivelse.

4.8 Oppsummering

Som litterær genre byr helgenlegenden på samme måte som sagn og eventyr en variasjon over visse faste motiver, samt et fortrolig forhold til det overnaturlige. Den hellige Margareta av Antiokia regnes blant de mest populære jomfrumartyrene i middelalderen, og den tidligste kjente kilden er gresk, fra 700-tallet. To andre kjente latinske kilder kalles *Mombritius* og *Caligula*, der *Mombritius* er eldst og stammer fra 900-tallet. Etter hvert ble legenden skrevet på folkespråk og gjort tilgjengelig for større publikum.

Margaretalegenden foreligger i mange forskjellige versjoner. Jeg har referert fra noen av dem, på jakt etter en grunnstamme i det narrative som Torpomaleren fikk i oppgave å fremstille. I pkt. 4.3.1 kan hele legenden leses i sammenheng, og jeg summerer kort hva slags samsvar det er mellom bilde og tekst. Til slutt har jeg sett litt på enkelte særtrekk ved jomfrumartyren.

5 TEORI OG METODE

5.1 Narrativitetsteori og analysemetode

I en artikkel om struktur i estetikken behandler kunstner og professor emeritus Sten Dunér det han kaller språkdogmet, og sier at man ”helt enkelt oppfattet alla strukturer innom det estetiska fältet som språkliga. Jag har en känsla av att man därigenom skapat fler problem än

⁵⁰ Karen A. Winstead, *Virgin Martyrs: Legends of Sainthood in Late Medieval England* (Ithaca og London: Cornell University Press, 1997), 5-6.

⁵¹ Se for eksempel Winstead, *Virgin Martyrs*, 28-29.

man löst.” Han spør: ”Kan man verkligen överföra lingvistikens begreppsapparat till exempelvis bildmediet och där tala om Syntagm, Paradigm, Morfem etc.?”

Han fortsetter med å spørre om på hvilken måte en estetisk struktur kan sammenlignes med språk. Snakker vi om språk i egentlig forstand, eller kanskje bare delvis – eller er det rett og slett et spørsmål om strategi?⁵²

Dunér peker på et problem. Det er ikke gitt at man kan se en estetisk struktur – i vårt tilfelle Margaretafrisen i Torpo – og bare anta at det er et visuelt og estetisk språk som utspiller seg, og at man derfor i likhet med andre språklige ytringer kan applisere lingvistisk metodikk som får bildespråket til å gi fra seg sine hemmeligheter. Et bildespråk er ingen lingvistisk struktur. Det har sin egen, visuelle og estetiske struktur.

Vi kan ikke anta at språk og bilde har samme måte å produsere mening på. Men vi kan sette frem som en arbeidshypotese at det er sterke fellestrekk mellom de meningsbærende strukturene vi kaller språk og bilde (i tekst er den meningsbærende strukturen språkets ord og setninger, i bilder er de meningsbærende strukturene alle bildeelementer som kan gjenkjennes og identifiseres slik at de gir mening til det vi ser). Fellestrekkene er så sterke at vi oftere enn vi kanskje er klar over, bruker dem om hverandre for å utdype, understreke og finne frem til betydning. For å illustrere hva jeg mener, kan jeg sitere maleren Christian Krohg, som i en artikkel i 1886 skrev om den bildende kunst som ledd i kulturbevegelsen. Her snakker han om forfatteren, som skildrer menneskenes ytre, deres miljø, og prøver å skrive det slik at leseren ”ser det for sitt ytre øye i et momentant bilde.” Men, sier Krohg, ”noen ganger holder det ikke, han skildrer og skildrer, han får frem form og farve og glans og totalinntrykk, men vil han ha mere form og mere farve, da slår midler ikke mere til, han ville gjerne kyle pennen i veggen og ta en pensel i stedet.”⁵³ Poenget er tydelig: Vi veksler mellom skriftlig og bildelig fremstilling hvis ett av mediene ikke strekker til i den aktuelle situasjonen. ”Se her, jeg skal tegne det opp for deg, så skjønner du hva jeg mener”. Når ordene som meningsbærende struktur ikke strekker til, er bildestrukturen god å ty til.

Jeg vil prøve grunnstammen i Gérard Genettes strukturalistiske system på en bildeanalyse, og teste systemets brukbarhet på visuelt materiale, i håp om at hans system kan hjelpe meg å skape klarhet (struktur) i belysningen av de fortellende trekkene i et sakralt verk

⁵² Sten Dunér, ”Struktur”, i *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. Hans-Olof Boström, (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2000), 224.

⁵³ Holger Koefoed og Oscar Thue, ”Utdrag”, i *Kampen for tilværelsen*, (Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989), 33.

fra 1200-tallet. Med utgangspunkt i Sten Dunérs posisjon, vil jeg anse meg som advart. Samtidig ønsker jeg å fremsette en hypotese om at sammenhengen mellom legende og maleri er så sterke at det kan være fruktbart å reformulere en litteraturvitenskapelig narratologisk analysemetode, slik at den kan produsere viten om en narrativ visuell fremstilling. Legenden om den hellige Margareta av Antiokia foreligger i mange versjoner. Samtlige versjoner har fellestrekk som maleren i Torpo har grepet fatt i. Legenden i seg selv er en dramatisk fortelling om et ungt menneske med en lidenskapelig og idealistisk oppfatning om den kristne tro, en tro hun er villig til å ofre sitt liv for. Hendelsene som skildres utspiller seg i et relativt kort tidsrom, og lidelsene hun utsettes for er nøye beskrevet, slik at leseren eller tilhøreren forstår at jomfruen ofrer alt for sin tro. Omsatt i bilder følger Margaretafrisen i Torpo legendens dramatiske forløp, noe denne frisen har felles med andre billedfremstillinger av Margaretas skjebne.

Det som er viktig for meg i forhold til nettopp Torpomalerens versjon, er at fortellingen etter min mening er illustrert på en umiddelbar og levende måte som er egnet til både å forskrekke og røre betrakteren. Det er min mening å se på paralleller og forskjeller mellom tekst og bilde i denne sammenhengen, og på denne måten få en ”nærlesing” av bildesekvensene i fortellende forstand. Sagt enklere: Jeg vil prøve å analysere bildene på tilsvarende måte som en tekst kan analyseres for å belyse valgene en kunstner har tatt for å fortelle sin historie. Disse valgene førte frem til at frisen forteller Margaretas historie på en uttrykksfull måte. Er det den voldspregede legenden som måtte føre til dette uttrykket, eller er det malerens valg av virkemidler som har skapt resultatet? Spørsmålene gjør det nødvendig å lete etter svar både i tekst og bilde.

Det er også grunn til å bære med seg antakelsen om at sakrale utsmykninger i kirkerommet har en funksjon, og at denne funksjonen er sammensatt og kan være forskjellig i forhold til den tiden den er utformet og tatt i bruk i. Hvor språklig betonet er funksjonen i dette tilfellet? La oss se nærmere på det vi vet om 1200-tallets liturgiske praksis. Kildene til viten er relativt få, men vi har en god primærkilde i Gammel norsk Homiliebok, som belyser det liturgiske årets prekenstruktur. De fleste tekstene i Homilieboken er fritt bearbejdede norrøne oversettelser fra latin, men inneholder i tillegg enkelte originale nordiske tekster. Boken er datert til ca 1200. Homilieboken kommer jeg tilbake til når vi skal se på sammenhengen mellom sakrale bilder og prekenstrukturen.

5.1.1 Samspill mellom uttryksmåter. Informasjonskobling

Når vi blir presentert for en språklig fremstilling samtidig som vi får støtte i illustrasjoner, blir resultatet én sammenhengende mening, der tekst og bilde gjensidig opplyser og utdyper hverandre. Samtidigheten legger noe til, en merverdi, som antagelig ikke er like sterkt til stede hvis vi får en historie lagt frem for oss enten språklig eller bildelig. Gjensidigheten tilfører noe. Her er det riktig å peke på det normale i at mennesker danner seg mentale bilder som ledsagere til språklig fremstilling, særlig når det presenteres i form av en sammenhengende historie. Går vi tilbake til forskningshistorien, gir Nicolay Nicolaysen oss en indikasjon om hvilken vei dette går, når vi spør: Hvilken fremstillingsform gir oss sikrest informasjon? Er det legenden som blir lest opp fra prekestolen, eller er det bildene vi ser? Med utgangspunkt i den visuelle fremstillingen, uten støtte av den språklige, var Nicolaysen i villrede om hvilken legende bildene fremstilte. Han oppfattet at det var en fortelling, og antok at det var en jomfrulegende, men kunne ikke peke på hvilken. Han hadde ikke støtte i den språklige fremstillingen som menigheten fikk av sin prest. Dietrichson, derimot, hadde ingen problemer med å identifisere Margareta av Antiokia, og selv om jeg bare må gjette, vil jeg foreslå at det var dragen som skapte en sikker identifikasjon. Jomfrumartyrene var mange, dragene var få.

Uten språklig utdypning vil opplevelsen av kunstverket stenges inne i den enkelte betrakter. Det er ingen grunn til å anta at verket ikke kan ha en virkning i denne situasjonen, og det er heller ikke grunn til å tro at virkningen på noen måte er svakere eller dårligere. Kunstverket har fylt sin primære funksjon, det har blitt sett. Hvilken virkning det videre har hatt på betrakterens mentale meningsproduksjon, kan ikke fastslås av andre enn betrakteren selv. Men hvis vi forestiller oss at verket har blitt tildelt en spesifikk funksjon, så vil det være ønskelig å styre denne meningsproduksjonen. Da må tekst og bilde inngå i et samspill som kan skape en slik styring. Didaktiske hensyn kan styre prosessen, men vi kan forestille oss at biproduktene kan bli signifikante. Kunstnerens fantasi er blant de mer uforutsette bivirkningene av illustrert tekst. Erla Bergendahl Hohler har bemerket dette i en artikkel om stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri. Her belyser hun malerens situasjon i middelaldersamfunnet, og lister opp de tre hovedkomponentene som bestemmer kunstnerens virkemåte. Den første er håndverkerutdannelsen, her får han den tradisjonsbundne delen av sin kompetanse. Den andre er erfaringen. Han ser andres verk, og får del i interessante nye ideer. Dette kaller Bergendahl Hohler innovasjonsdelen av kompetansen. ”Og endelig, i tredje instans, kommer det som kunstneren eventuelt bidrar med av seg selv, *det personlige*” sier

hun⁵⁴. Da er det ikke lenger teksten og dens betydning som er enerådende, men en personlig bildeproduksjon som delvis har oppstått utenfor tekstlig rammeverk. I Torpomalerens tilfelle er dette en spennende problemstilling som vi skal se nærmere på i analysen.

I sakral kunst vet vi noe om didaktiske hensyn, og det må vi forholde oss til. Jeg tror at en undersøkelse som bringer inn både språklige og bildelige analysemuligheter kan være fruktbar når vi ser på kunst i kirkerommet. Jeg vil nå forklare hvordan jeg har tenkt å gå frem for å oppnå dette.

5.1.2 Genettes modell. Gaaslands narratologiske metode

Litteraturteoretikeren Gérard Genette utga i 1973 boken *Figures III*, der en hoveddel tar for seg fortellingens diskurs, *Discours du récit*. I 1980 ble en engelsk oversettelse av denne delen utgitt under tittelen *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Genette leverer ikke noen ny litteraturanalytisk metode, men tilbyr klarhet, systematisering og utvidelse av eldre metoder.

Litteraturkritikeren John Pier beskriver boken som ”en klassiker i fransk strukturalisme”, men bemerker at Genette viser liten interesse for det innholdsmessige nivået i narrativet; at hans interesse heller fokuserer på diskursnivået, og helst på de tekstuelle måtene det narrative innholdet er organisert på. Pier understreker at Genettes bidrag til fortellingens diskurs har vært å opprette klare grenser for det narratologiske studiet som en diskurs.⁵⁵

Det er dette grunnlaget Rolf Gaasland arbeider videre med i sin bok *Fortellerens hemmeligheter: En innføring i litterær analyse*. Gaasland kaller Genettes bok ”en moderne klassiker i disiplinen narratologi”, men påpeker også at den er etterfulgt av en rekke andre studier som korrigerer, modifiserer og nyanserer Genettes forskningsresultater. Gaasland har trukket inn elementer fra disse etterfølgerne i sin presentasjon av den narratologiske analysen.⁵⁶

En metode skal oppfylle visse kriterier, sier Gaasland. Den skal supplere verket man analyserer, og dette kan skje på to måter: Metoden kan bidra med et sett med prosedyrevedtekter, ”dette er hva jeg vil gjøre, og dette er rekkefølgen jeg vil gjøre det i”. Dernest kan metoden levere et begrepsinventar, det vil si de begrepene jeg trenger for å sette

⁵⁴ Erla Bergendahl Hohler, ”Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri”, *Collegium Medievale: Tverrfaglig tidsskrift for middelalderforskning*, vol. 21 (2008): 67.

⁵⁵ John Pier, ”Review (untitled)”, *Comparative Literature Studies*, vol. 19, nr. 1(1982): 84-86.

⁵⁶ Forfatterne som Gaasland har hentet sine kompletterende elementer fra er Jakob Lothe (*Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, 1994), Petter Aaslestad (*Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*, 1999) og Hans Erik Aarset (*Grunnelementer i romananalyse*, 1980).

navn på fenomener i verket som analyseres.⁵⁷ Metoden må gjøre det mulig for meg å peke ut visuelle elementer som sannsynliggjør slutningene jeg trekker i analysen. Jeg kan gi et eksempel: Hvis jeg mener at kvinnen i Torpofrisen er den hellige martyren Margareta av Antiokia, må jeg peke på visuelle elementer som fører bevis for at jeg kan ha rett, for eksempel at kvinnen kjemper mot en drage. Da er dommen gjort sannsynlig gjennom et bildeelement som er lett gjenkjennelig og som i allmenn viten dreier seg om Margareta, den eneste kvinnelige helgen som bekjempet en drage. Jeg har identifisert hennes ”attributt”.⁵⁸ Som vi ser, ligner dette mye på den ikonografiske tilnærmingen i analyse av bildemateriale. Det som har fått meg til å lete videre etter metodikk, er at jeg antar en analyse som undersøker det fortellende i et bildemateriale kan dra nytte av en metode som er spesielt rettet inn på narratologiske problemstillinger.

På sett og vis kan vi si at jeg vil skape min egen metode, fordi det blir opp til meg i hvilken rekkefølge analysen skal utføres og hvilke fenomener i verket jeg vil undersøke. I en slik selvvalgt metodisk fremgangsmåte er det viktig at jeg sikrer etterprøvbareheten for andre. Derfor vil jeg gå gjennom min valgte fremgangsmåte slik at leseren kan tilegne seg metodens vedtekter og begreper. Om jeg lykkes, vil den metodiske analysen også være overførbar, og kunne brukes på mer enn ett verk, noe som er en fordel hvis verket skal sammenlignes med andre.

Først og fremst vil jeg gjennomgå og forklare de sentrale begrepene jeg mener er hensiktsmessige i min narratologiske analysemodell. Det vanskeligste begrepet er fokusering. Ifølge Gaasland er det også et av de mest omdiskuterte emnene i narratologien⁵⁹, og den teoretiske beskrivelsen av problematikken kan man finne i mange forskjellige varianter. I min analyse vil fokuseringen dreie seg om hvem vi ser sammen med (i frisen er det maleren), dette kalles synsvinkelinstansen. Dernest dreier det seg om hvem eller hva vi ser på, dette kalles fokalobjektet, og i min analyse vil det si hvem og hva (som helst) i Margaretafrisen vi fester oppmerksomheten på og undersøker i øyeblikket. Å bruke et begrep som synsvinkel i

⁵⁷ Rolf Gaasland, *Forfatterens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1999), 13-14.

⁵⁸ I *Meaning in Visual Arts* (1982, s. 36-37) gir Erwin Panofsky en spennende redegjørelse for hvordan han identifiserte den portretterte kvinnen i et 1700-tallsmaleri av Francesco Maffei. En vakker ung kvinne står med et sverd i sin venstre hånd, og i sin høyre holder hun et fat med det man med rimelighet kan anta er Johannes Døperens avhuggede hode. Dette må være Salome. Men sverdet stemmer ikke – ingen Salome er avbildet med et sverd. På den andre siden hugget Judith selv hodet av Holofernes, så hos henne hører sverdet hjemme. Men tallerkenen passet ikke inn! Det viste seg til slutt at i Tyskland og Nord-Italia fantes det en ”type” Judith avbildet **både** med fat og sverd. Ingen Salome med både fat og sverd er funnet. Gåten var løst gjennom attributtidentifisering.

⁵⁹ Gaasland, *Forfatterens hemmeligheter*, 28.

undersøkelse av en visuell fremstilling, er naturlig. Det er i tekst at dette begrepet kan bli vanskeligere, fordi synsvinkelen her også omfatter andre sanser enn synet, alt avhengig av om fortelleren vektlegger å beskrive noe som hører hjemme under lukt, hørsel, smak og andre sanseinntrykk. Bilder er ukompliserte på denne måten: Det vi ser, kan enkelt klassifiseres i vinkling ovenfra, nedenfra, fra siden, osv. Andre ting kan komme inn og komplisere dette begrepet også i den visuelle fremstillingen, for eksempel når maleren forteller om begivenheter som inntreffer til forskjellig tid, men nærliggende, slik at fremstillingen blir mer som stillbilder fra en filmsekvens enn selvstendige, adskilte illustrasjoner. Dette skal vi se nærmere på i analysen.

Intern og ekstern synsvinkel er også begreper som krever nærmere forklaring. I tekstfremstilling blir den *interne* synsvinkelen forankret i én eller flere av aktørene i en fremstilling, som når en "allvitende" forteller beskriver tankene til en av aktørene i fortellingen. I bildefremstilling kan den interne synsvinkelen forekomme, men det er sjeldnere. I Torpofrisen forekommer den, og det kommer jeg tilbake til i analysedelen. Den *eksterne* synsvinkelen gir både leser og betrakter inntrykk av å sanse tekst- eller bildeuniverset fra et ståsted utenfra. Dette er det normale i bildefremstilling, men kan variere mye i tekstfremstilling, for eksempel i variasjon mellom tekstlig oppsummering som gir panoramaoversikt over historiens innhold, med andre ord en stor avstand til det fortalte, eller når fortelleren går nært inn på detaljer, slik at avstanden til det fortalte blir liten.

5.1.3 Fasene i analysen

For analytikerens vil fasene i undersøkelsen i hovedtrekk gjelde erkjennelse, utførelse og presentasjon. I praksis vil disse fasene gli over i hverandre, men hver og en av dem stiller sine egne krav til analysen. Den narratologiske analysen er en undersøkelse av selve fortellerhandlingen. En slik handling har mye å gjøre med stil. Ser vi på tidsrelasjoner mellom selve historien og måten den er formidlet på, har vi også et spørsmål om komposisjon.

5.1.4 Tidsaspektet

Moderne narratologi er basert på to forutsetninger: Den ene er skillet mellom historien og diskursen (eller narrasjonen, dvs måten hendelsesrekken er fortalt på), den andre er forestillingen om at enhver fortellende fremstilling har minst én forteller. Som regel holdes hendelsesrekken (kronologien) intakt i en visuell fremstilling, fordi språk og bilde har forskjellige muligheter for uttrykk. Men hendelsene blir ofte fremstilt med en eller annen form for ramme som skiller dem fra hverandre i hendelsesforløpet. Noen ganger glir løpet jevnt uten skille, og da kreves det at betrakteren forstår at samme person er fremstilt rett ved

siden av, i ny situasjon. Da må personen (eller ritualet) være gjenkjennelig, og ofte blir attributter brukt, slik at gjenkjennelse er mulig. Våre altertavler er gode eksempler på dette. Scener fra Kristi liv er fylt med kjennetegn, ofte er hele bildet (scenen, hendelsen) gått over til å bli en konvensjon. Den narratologiske analysen bør altså inneholde en vurdering av tid. En visuell fremstilling er som regel en etterstilt narrasjon, det fortelles om noe som allerede har skjedd. I sakrale bilder er ikke dette alltid tilfelle, ettersom en hovedakse i den kristne tro baserer seg på tanker og løfter om en fremtid, det være seg i Helvete eller Paradis. Dette kalles foranstilt narrasjon, og den er vanlig i teologiske tekster. Vi skal se nærmere på Margaretafrisen og se om vi kan finne noe slikt. Den foranstilte narrasjonen er ...”velegnet for guder, profeter og spåmenn”, sier Gaasland.⁶⁰

En vesentlig del av narratologien dreier seg om tidsrelasjoner mellom historie og diskurs. Gérard Genette har samlet disse relasjonene i tre hovedkategorier som omfatter orden, varighet og frekvens. Orden refererer til rekkefølgen av hendelser. Vurdering av varighet har med en sammenholding av historietid og ”bildetid” å gjøre, hvorvidt disse størrelsene er sammenfallende eller ikke. Isokroni betegner at historietid og bildenes fremstilling av tidsforløpet er noenlunde sammenfallende, og blir presentert slik i den sceniske fremstillingsmåten. Anisokroni betegner at historietid og illustrasjonstid ikke er sammenfallende. En eventuell anisokroni kan deretter analyseres for forskjellige varianter som gir oss dypere forståelse av det narrative løpet.⁶¹ Jeg kommer tilbake til dette i større detalj i selve analysen.

For å få et godt bilde av tidsaspektet i analysen, er det sentralt å se på begrepet frekvens. Narratologien opererer med fire frekvenser som kalles henholdsvis singulativ, anaforisk, iterativ og repetitiv. En singulativ frekvens forteller om én hendelse som forekom én gang. Frekvensen kalles anaforisk når det fortelles det n antall ganger om en hendelse som faktisk forekom n ganger. Den iterative frekvensen betegner at det fortelles én gang om noe som skjedde n ganger, og den repetitive frekvensen forteller n ganger om noe som faktisk bare skjedde én gang (for eksempel fra forskjellige synsvinkler).

5.1.5 Fokusering

I både skriftlig og visuell sammenheng snakker vi om synsvinkelen. Den omfatter ikke bare synet, men samtlige andre sanser i tillegg. I bildenes verden blir synsvinkelen helt bokstavelig, og må behandles like håndfast.

⁶⁰ Gaasland, *Forfatterens hemmeligheter*, 27.

⁶¹ Gaasland, *Forfatterens hemmeligheter*, 36-40.

Bildenes synsvinkel er ekstern. Distansen kan veksle, og historiens univers kan variere, men vi opplever bildene utenfra. I visuell fremstilling kan panoramautsikt og nærbilde brukes like godt som i litteraturen, kanskje bedre, siden betegnelsene spiller på den visuelle sansen som benyttes. Men det er en prinsipiell forskjell mellom synsvinkelinstans og fokalobjekt, som gir to typer fokusering:

Den indre fokuseringen gir oss adgang til den fokuserte aktørens tanker og følelser. Den ytre fokuseringen gir oss adgang til ytre attributter og positurer. I bildenes verden er adgangen til aktørens tankeliv og følelser gitt gjennom visuelle uttrykk, som kroppsspråk, minespill og gester.

Rolf Gaasland sier at det er vanlig at noen aktører gjøres til gjenstand for begge typer fokusering, mens andre aktører må nøye seg med å bli skildret ved hjelp av bare én, for eksempel den ytre. Den eksterne synsvinkelen kan skifte fokus fra den ene aktøren til den andre, mens den interne synsvinkelen bare kan se inn i seg selv. I en narratologisk analyse bør også forskjellen mellom synsvinkel og verdensanskuelse undersøkes.⁶²

5.1.6 Modalitet

I narratologien beskrives graden av indirekte fortellernærvær ved hjelp av begrepet modalitet. Modalitetsanalysen undersøker i hvor stor grad fortellerhandlingen preges av fortelleren. Hvis historieforløpet synes å komme nærmest uformidlet til syne, har det en sterk mimetisk modalitet. Fortelleren oppfattes ikke, det er historien som utspiller seg. Avstanden mellom betrakter og historieforløp er liten. Hvis historieforløpet bærer preg av at fortellerens formidlingsteknikk er så utpreget at den legges merke til av en eller flere grunner, er den mimetiske modaliteten svak. Historieforløpet fremstår ikke som "rent" og uformidlet.

For å avgjøre hvorvidt fortelleren opptrer fremvisende eller fortellende, er det nødvendig å ta stilling til det som faktisk er gjengitt, og her skiller vi vanligvis mellom tre typer materiale: Bildespråket skildrer det ytre, det indre eller det ikke-språklige. Alle de tre kategoriene kan undersøkes ved hjelp av en skala som strekker seg fra fortellende til fremvisende, og som inkluderer en rekke representasjonsteknikker eller stilgenrer.

Oppsummert og forenklet kan vi si at en sterk mimetisk modalitet gir liten distanse mellom hendelser og betrakter, mens en svak mimetisk modalitet gir stor distanse mellom hendelser og betrakter. Den sterke mimetiske modaliteten oppleves som presentasjon, mens

⁶² Gaasland, *Forfatterens hemmeligheter*, 28-29.

den svake mimetiske modaliteten oppleves som representasjon, der stilen blir indirekte og fortellergrepene blir lagt merke til i større grad.⁶³

5.1.7 Narrativ komposisjon

Både litterære og til dels visuelle komposisjoner er sekvensielle, og mens én begivenhet fortelles, må en annen vente. Slik er det ikke nødvendigvis i Margaretafrisen. Her kan en visuell komposisjon bestå av flere utgaver av Margareta i en og samme hendelse, som i sekvensen der hun beseirer djevelen i form av en drage. Vi ser en versjon av Margareta som blir slukt av en drage, en versjon holder korsstaven frem for udyret, og centimeter unna griper en tredje versjon av helgenen en demon i håret og denger løs på ham med en stor kjepp. De tre versjonene av helgenen blir oppfattet som tre handlinger innenfor en og samme hendelse. I vår tid er vi vant til filmen som medium, der bilde etter bilde, med bare ørsmå endringer, blir vist etter hverandre så raskt at de danner en bevegelse. I Torpo har maleren komponert en hendelse slik at betrakteren hjelper til med ”filmingen” med sitt eget blikk, og dermed raskt oppfatter at det er en liten tidsendring som samtidig gir mer informasjon om udyrene hun konfronterer. Dette er et eksempel på et komposisjonelt ”grep” innenfor narrasjonen, og bør analyseres og sammenlignes med andre eksempler på denne fremgangsmåten.

Det er ellers, i følge Gaasland, to former for komposisjonsanalyse som kan være fruktbare. Den første dreier seg om å operere med forhåndsdefinerte forventninger om faser. Man møter frisen med forventninger om å finne faser som ”spenningsstigning” eller ”klimaks”. Den andre skiller seg fra den første ved ikke å ha forhåndsdefinerte forventninger om bestemte faser. Hvis denne metoden benyttes, har analytikeren ambisjoner om å kunne dele handlingsforløpet inn i ulike faser, men man forplikter seg ikke til å undersøke om forløpet lar seg tilpasse et forhåndsdefinert skjema. Gaasland opplyser at dette er Peter Brasks metode for narrativ komposisjonsanalyse.⁶⁴ I analysen vil jeg gjøre bruk av forhåndsdefinerte forventninger om faser, og trinnene i fremgangsmåten vil jeg forklare samtidig som jeg utfører dem.

I tillegg til å følge prosedyrer for en narratologisk analyse slik jeg har skissert, vil jeg prøve å tilføre liv og bredde til analysen ved å trekke inn andre, sammenlignbare verk der jeg mener det kan føre til økt forståelse for de fortellende elementene en maler på 1200-tallet kunne velge å ta i bruk.

⁶³ Gaasland, *Forfatterens hemmeligheter*, 32-33.

⁶⁴ Gaasland, *Forfatterens hemmeligheter*, 56-7. Den braskianske komposisjonsanalysen er beskrevet i Peter Brasks doktoravhandling *Tekst og tolkning* (1972).

5.2 Brigitte Buettner og metodisk inspirasjon

Brigitte Buettners bok Boccacio's *Des cleres et nobles femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*⁶⁵ ble utgitt i 1996 og er en semiotisk dekodning av visse sider ved det manuskriptet tittelen angir. Buettners utgangspunkt er at bilder skaper forståelige visuelle budskap som bare delvis må formidles med ord.⁶⁶

Boken setter lys på forholdet mellom bildene og teksten de illustrerer, men tilbyr ingen illustrasjoner som faktisk viser manuskriptsidene, leseren får kun ta del i illustrasjonene alene. Dette avbryter noe av forholdet mellom det tekstlige og det visuelle tegnsystemet, og leseren må følge intenst med for å få med seg poengene ved dette aspektet. Den direkte dialogen mellom tekst og bilde blir vanskelig tilgjengelig. Noe av dette er tilfelle i Torpofrisen også, her ser vi kun det visuelle tegnsystemet, mens samhandlingen mellom tekst og bilde blir vagere og må støtte seg til hva den enkelte betrakter har fått med seg av tekstlig informasjon. Et viktig punkt i Buettners fremgangsmåte er å påvise momentene der bildene avviker fra den tekstlige kilden. Margaretalegenden er kjent i mange versjoner, og for meg fremstår det som interessant å følge metoden hennes på dette punktet.

Først og fremst går Buettners fremgangsmåte ut på å lese de visuelle tegnene som er lagt ned i illustrasjonene. Hun har utført et omfangsrikt arbeid med å se bildene som tolkning av den teksten de illuminerer. Jeg vil til dels følge Buettners eksempel når det gjelder å belyse de enkelte visuelle elementene og sette dem inn i en leselig kontekst til den funksjonen de er ment å skulle fylle. Kunsthistorikeren og professoren Ann Roberts har skrevet en anmeldelse av Buettners bok, og hun stiller seg også kritisk til at det blir et brudd mellom tekst og bilde når kun illustrasjonene er trykket.⁶⁷ Roberts' kritikk er atskillig krassere enn min, noe som skyldes at hun ser på verket i sin helhet, mens jeg har notert meg at analysemetoden er solid utført og gir bredde og dybde til undersøkelsen hennes. Jeg kan gi et eksempel på Buettners metodikk som dessuten er direkte relevant for mitt analyseobjekt: Hun analyserer en illustrasjon som viser den greske guden Herakles' kjærlighet til Iole og konsekvensene av denne. Her ser vi Herakles utstyrt med klær som utgjør en "combination of wild and acculturated garments", fordi han ville fremstå med redusert mandighet for å tekkes Iole. Buettner beskriver utstyret, og avslutter med å fastslå at han inntar en (for en mann)

⁶⁵ Brigitte Buettner, *Boccacio's Des cleres et nobles femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*, (Seattle: Seattle: College Art Association in association with University of Washington Press), 1996.

⁶⁶ Buettner, *Boccacio's*, 2.

⁶⁷ Ann Roberts, "Boccacio's Des cleres et nobles femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript", *The Art Bulletin*, vol. 80, nr. 1 (mars 1998): 174.

upassende positur der han sitter, og til alt overmål er han utstyrt med kvinnelighetens kvintessensielle attributt: håndteinen.⁶⁸ Leseren må gi Buettner rett når bildet undersøkes, her sitter Herakles temmelig demaskulinisert foran sin elskede, og han gir et absolutt merkelig inntrykk – mye takket være håndteinen.

5.3 Resepsjonsteori

Resepsjonsteori er en moderne litteraturteoretisk retning som setter hovedfokus på hvordan mottakeren forstår og har utbytte av et kunstverk. Hovedinteressen blir flyttet fra skaper (avsender) og verk (budskap) til mottakerens medvirkning. I samspill med verket blir mottakerposisjonen et intersubjektivt system, der mottakerens egne referanser og tankesett er sentralt for hvordan budskapet oppfattes.⁶⁹

I følge resepsjonsteorien blir altså mottakerbegrepet utvidet og til del av en dialog der verket får en ”merverdi” skapt av mottakerens individuelle forutsetninger. Forventninger, kulturelt ståsted, interesser, kompetanse osv som er spesifikke for den enkelte, avviker fra verdier som verkets skaper selv har tatt i bruk i produksjonen.

Resultatet blir at det enkelte kunstverk blir skapt på nytt hver gang verket er i ”spill” med en ny betrakter. Lena Liepe har beskrevet denne prosessen meget godt:

”En bild har inte en betydelse, den har många: dess mening uppstår gång på gång, i varje nytt möte med en betraktare, och diskvalificeras inte automatiskt av att den tidigare kan ha uppfattats på ett annat sätt”. [...] På motsvarande sätt har receptionen av en bild eller ett bildprogram i en avgränsad miljö under en bestämd tidsperiod varit mer mångfasetterad än vad den enkla kommunikationsmodellen medger. Varje betraktare har skapat en förståelse utifrån sina förutsättningar, eller brist på förutsättningar”.⁷⁰

5.4 Kommunikasjonsmodell

”Den enkla kommunikationsmodellen” som Liepe refererer til er selvfølgelig ”avsender – budskap – mottaker”, der prosessen har én retning: fra avsender til mottaker. Budskapet forutsettes å være uendret fra det forlater avsender til det når frem til mottaker. I kunstresepsjonens univers kan dette aldri finne sted. Resepsjonsteorien setter lys på hvordan budskapet – verket – blir og må bli endret i prosessen, og at prosessen i seg selv alltid får karakter av dialog: Verket mottar merverdi fra (og hos) mottakeren.

⁶⁸ Buettner, *Boccacio's*, 33.

⁶⁹ Store norske leksikon, ”Resepsjonsteori”, <http://snl.no/resepsjonsteori/> (nedlastet 11. mars 2012).

⁷⁰ Lena Liepe, ”Bildens, den historiska tolkningen och verkligheten: Om ikonografins teori och praktik”, i *Bild och berättelse*, red. H. Edgren og M. Roos, (Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003), 151.

Hva innebærer dette? Det er Torpomalerens fortellerteknikk slik den er demonstrert i Margaretafrisen som skal undersøkes. Der Torpomaleren er avsender, står jeg som mottaker av budskapet, sju hundre år senere. Resepsjonsteorien forteller meg at med sju hundre års avstand og kulturell ballast, vil budskapet nå frem til meg i endret form. Denne merverdien er vanskelig å skille fra opprinnelsen, men det betyr ikke at ikke budskapet kan bli utsatt for kvalitativ analyse. Det betyr likevel at både jeg og mine lesere må holde fast ved tanken om denne avstanden, fordi den er reell. Om den er avgjørende viktig for vurderingen av malerisk fortellerteknikk, gjenstår å se.

I den enkle kommunikasjonsmodellen er det ytterligere tre momenter som har sin plass, sier Gunnar Danbolt og Siri Meyer⁷¹: Det er kanal, innkoding og avkoding. Vi har allerede definert avsenderen, det er den som skaper og/eller formidler budskapet. Budskapet er også isolert og definert: det er den informasjonen som avsenderen skaper eller innehar, og som vedkommende formidler. Av de tre nye momentene er begrepet kanal også enkelt. Det er verktøyet for kommunikasjon av budskapet, i vårt tilfelle er det et monumentalmaleri i Torpo stavkirke.

Men allerede her, sier Danbolt og Meyer, blir modellen litt vanskeligere. Kodingen er språket som har blitt brukt for å formidle budskapet. Det er altså en forutsetning at mottakeren kjenner språket og kan oppfatte det, fordi det er først da at avkoding kan skje, slik at mottakeren forstår budskapet. I vårt tilfelle med Torpobaldakinen er det et bildespråk som er tatt i bruk i formidlingen. Kjenner vi bildespråket, kan vi avkode og oppfatte budskapet. Avsender er ikke til stede og kan forklare hva det jeg ser betyr. Jeg kan ikke spørre, jeg må prøve å avkode budskapet på egen hånd. Vi forstår umiddelbart at her ligger det et problem og lur. Kanalen ligner for mye på ting jeg kan se rundt meg i dag. Jeg tror jeg forstår, men det gjør jeg kanskje ikke. Slik sett ligner bildelig kodet budskap mye på litteraturvitenskapens syntagme, som plasserer de enkelte språkelementene i sammenheng som produserer mening.

I en analyse som er rettet inn mot å avdekke en kunstners *litterære* fortellerteknikk vil en språkvitenskapelig analysemodell passe perfekt. Jeg analyserer et bildespråk, og analyseteknikken må tilpasses denne kjensgjerningen. Innen den visuelt formidlede fortellingen finnes det andre muligheter for avkoding som også fokuserer på meningen med verket, og som kan være til hjelp i vurderingen av fortellerteknikken. Erwin Panofskys modell for søk etter mening i kunstverk er et verktøy som jeg allerede har pekt på, i forbindelse med

⁷¹ Danbolt og Meyer, *Når bilder formidler*, 9.

at dragen er et nødvendig element når Margareta skal identifiseres i en bildeserie som ikke har direkte tekstlig følge (se side 52). Panofskys modell forutsetter at det er foretatt en pre-ikonografisk beskrivelse, den er utført i pkt 3.3. Deretter må fortolkeren ha kjennskap til objekter og begivenheter som verket fokuserer på, og det er nødvendig å ta med seg en kjennskap til måten spesielle temaer og begrep har blitt uttrykt i gjenstander og begivenheter under forskjellige historiske betingelser. Litterære kilder må kjennes, likedan de kulturelle symbolenes betydning under gjeldende historiske betingelser. Verkets fortellende evne blir ettersøkt og påvist i Panofskys modell.⁷² Dette vil jeg forsøke å dra nytte av i analysen.

Tegn som ligner det de betegner, kaller vi ikoniske eller avbildende tegn. Kombinasjonen av tegnene er konvensjonelt bestemt, betinget av tid og miljø, og det er derfor vi kaller dem visuelle koder.⁷³ I Torpofrisen forstår jeg kanskje de enkelte ikoniske tegnene, men sammensetningen av dem kan speile en tid og en tankegang som ikke er umiddelbart tilgjengelig for meg som nåtidsbetrakter. Skal jeg lykkes i å vurdere Torpomalerens narrative teknikk, må jeg være åpen for at maleren har hatt helt andre utgangspunkter for sine ikoniske tegnsammensetninger enn det jeg har. Jeg ser Danbolt/Meyer som et supplement til den litteraturvitenskapelige grunnmodellen (Genette og Gaasland) som jeg har gjort rede for over. Siden kanalene (ord og bilder) er forskjellige, vil kodingen og avkodingen kunne utgjøre en vanskelig fase av min vei til å gjennomskue hvordan Torpomaleren kunne skape et verk som kan slå nåtidsbetrakteren med undring fordi det er så levende, dramatisk og fengslende.

Jeg vil understreke at det ikke først og fremst er mening jeg er ute etter å gjennomskue, men hvordan meningen er fremsatt (kanalen). Det innebærer at i den skisserte kommunikasjonsmodellen er det ikke bare kjernebudskapet som skal dekodes, men også ”pynten”, det vil si de forsterkende elementene som gjør at budskapet blir noe mer enn for eksempel fakta i en helgens *vita*, forsterkninger som gjør at mottakeren får anledning til å delta med de følelsene som vekkes av bildene.

5.5 Oppsummering

Kapittel 6 presenterer narratologisk analysemetodikk og diskuterer forskjellen mellom meningsskapende strukturer i tekst og bilde. Det blir fremsatt en arbeidshypotese om at det er sterke fellestrekk mellom meningsbærende strukturer i språk og bilde, sterke nok til at vi ofte bruker dem om hverandre for å utdype, understreke og lete etter mening. Hypotesen innebærer at sammenhengen mellom maleri og legende er så sterk at det kan være fruktbart å

⁷² Lars Olof Larsson, *Metodelære i kunsthistorie* (Oslo: Cappelen, 1997), 34-35.

⁷³ Danbolt og Meyer, *Når bilder formidler*, 18.

forsøke å tilpasse en litteraturvitenskapelig narratologisk analysemetode slik at den kan produsere viten om narrativ visuell fremstilling.

Jeg ser på merverdien som kan oppstå når språklig og visuell fremstilling blir knyttet sammen, og jeg refererer punktvis Genettes og Gaaslands narratologiske metode. Hensikten er å finne frem til en tilpasning av metodikken for å se om det fører til utbytte når den anvendes på bildespråklig materiale. De forskjellige fasene i en slik analyse er skissert, og til slutt ser jeg på resepsjonsteori, ikonografiske analysemetodikk og klassisk kommunikasjonsteori som supplerende verktøy. Analysen vil struktureres etter de elementene jeg anser som viktige for å forstå den narrative produksjonen maleren har utført, og følger en oppsatt analyseprosedyre: Tidsaspektet, som har med hendelsenes rekkefølge, varighet og frekvens å gjøre. Fokuseringsaspektet gir kunnskap om eventuell adgang til bildeaktørens tankeliv og følelser gitt gjennom visuelle uttrykk. Modalitet innebærer at fortellernærværet i verket vurderes. Komposisjonen analyseres ut fra hvordan maleren har tilrettelagt fortellingen visuelt for å formidle det han oppfatter som sitt oppdrag, og resepsjonsteorien tas i bruk for å vurdere betrakterens medvirkning i møtet med de meningsbærende faktorene maleren har tatt i bruk.

6 ANALYSE

6.1 Fortellerens nøkkelfunksjon

Fortellingen er et eget univers, der strukturen skapes og opprettholdes av en egen språklig rytme, et eget assosiasjonsfremmende ordvalg og en oppbygging som informerer og vekker oppmerksomhet og interesse. Fortellingen i sitt ideelle modus fanger mottakeren med et forløp som møter og rører ved forestillinger, kunnskap, nysgjerrighet og følelser og får mottakeren til å behandle det fortalte på sin egen måte, i møte med sitt eget behov.

Fortellingen er like mangfoldig som livet er, og den kan deles inn i genrer som sammenlagt har like bred horisont som menneskehetens historie har det. Perspektivet er med andre ord vidt. Jeg har snevret inn dette mangfoldet til å omfatte helgenfortellingen, den er mitt anliggende her. Den kristne helgenfortellingen beveger seg i sitt eget, regelbundne univers, der tradisjon og konvensjon har formet den i nær to millennier. Kirken tok den i bruk som læremiddel i vid forstand, helgenen var forbilde for livsførsel, idealisme og urokkelig gudstro. Etter hvert tok kirken også i bruk illustrasjonen for å øke treffsikkerheten i sin fortellerstrategi.

Fortellingen må ha minst én forteller som leverer den språklige fremstillingen av handling og aktører. Når en legende blir illustrert, får den to fortellere, hver på sitt språk.

Bildefremstillingen er avhengig av det litterære forelegget, men den kan også ha blitt skapt ved hjelp av andre bildelige forelegg. Når det skal utføres en narratologisk analyse, innebærer det en undersøkelse av selve fortellerhandlingen. Rolf Gaasland snevret, som vi husker, begrepet ”narratologisk analyse” inn til å omfatte to ledd: undersøkelse av fortellerhandlingen og undersøkelse av tidsrelasjonen mellom historie og diskurs. Han definerer historien som hendelsesrekken med en eller flere aktører, spredt ut over et tidsløp. Diskursen (narrasjonen) defineres som *måten* hendelsesrekken er fortalt på.⁷⁴ Torpomaleren er den bildelige fortelleren. Han kan også kalles oversetteren, han oversatte legenden til visuell form.

Det er viktig å skille mellom forteller og forfatter. Fortelleren kan komme til å uttrykke meninger og synspunkter som ikke er identiske med den opprinnelige, litterære forfatteren. Torpomaleren malte bokstavelig talt frem et handlingsløp som det er vanskelig å kildefeste, fordi noen elementer tilhører én versjon, mens andre elementer kan finnes igjen i en annen versjon. Det kan skyldes at vi ikke kjenner hans egentlige kilde, men det kan også skyldes at Torpomaleren, som jeg, har hatt kjennskap til flere versjoner. For maleren kan det ha resultert i at sluttproduktet har blitt hans egen, eklektisk pregede versjon av fortellingen. Det gjør ham ikke til forfatter av historien, han er og blir fortelleren, og det er denne fortellerhandlingen som skal undersøkes.

Men i hvilken grad hadde maleren et valg? I det følgende skal vi se på valgene, både de mulige og de foretatte, og følge legenden om den hellige Margareta slik maleren gjenfortalte den. Hvis det skal være mulig å identifisere de narrative valgene han tok, må vi prøve å forstå dem som kulturelt pregede valg, som uttrykk for malerens samtid og det han hadde som sin forutsetning for å oppfatte legendens historieløp. Som kulturfenomener er kunst og bilder foranderlige størrelser, og det skiller dem fra det naturskapte.⁷⁵ Først skal vi gjøre oss bedre kjent med malerens egne forutsetninger for å utføre oppdraget han fikk i Torpo stavkirke.

6.1.1 Torpomalerens plass i samtidens kirkemaleri

Hvem bestemte det ikonografiske programmet i Torpo stavkirke? Var det Stavanger bispestol, var det Torpo stavkirkes lokale presteskap, eller var det maleren? Et monumentalmaleri måtte males på stedet, det kunne ikke besiktiges først og deretter kjøpes inn, slik altertavler

⁷⁴ Gaasland, *Forfatterens hemmeligheter*, 22.

⁷⁵ Danbolt og Meyer, *Når bilder formidler*, 24-25.

antagelig kunne anskaffes. Var det en rik lekmann i sognet som følte behov for å utsmykke kirken?⁷⁶

Vi har sett at Nedstrynfrontalet forteller en historie på gammelt norsk om gjenerobringen av Det hellige kors. Der har scenene *tituli* som nesten ord for annet følger korsmesseprekenen i Gammel norsk homiliebok. Nedstrynmaleren kan med andre ord ha fått idéer til sine bilder fra norsk gudstjeneste. Det samme kan være tilfelle for Torpomaleren, siden det var vanlig å fortelle fra helgenens liv på festen for hans eller hennes dødsdag.

I Torpo er det ikonografiske programmet tradisjonelt, med Kristus som himmelens majestet, omgitt av evangelistsymbolene og de tolv disiplene. Men Margaretafrisen er ingen tradisjonell del av dette programmet, og må ha blitt spesielt bestilt av en eller annen grunn, enten i forhold til et ønske fra en donor, eller kanskje bispestolen hadde ønske om å vie kirken til den hellige Margareta av Antiokia. Dette vet vi ingenting sikkert om.

Hohler trekker frem forordet i benediktinermunken Theophilus' bok *De Diversis Artibus* (Om de forskjellige kunstarter) fra ca 1125, som tyder på at kunstneren var underlagt en viss grad av kirkelig kontroll, men likevel kunne (og kanskje måtte) ta enkelte avgjørelser selv.⁷⁷ *Majestas Domini*-motivet var tradisjonelt og velkjent. Historien om Margareta er det mer usikkert med: kanskje hadde maleren adgang til illustrerte håndskrifter som inspirasjon og forelegg. Men illustrerte manuskripter var både sjeldne og verdifulle, og hvis slik bruk skal være tenkelig, må det ha vært et større verksted som rådde over den slags hjelpemidler. Muligheten er nok til stede, og det gir meg tanker om at maleren faktisk kan ha vært del av et større håndverkermiljø, der forelegg, mønster og andre hjelpemidler var tilgjengelig for flere. Harry Fett mente jo at Torpomaleren var tydelig preget av en malerisk retning han kalte "Osloskolen". Vi kjenner ikke slike detaljer, men vi kjenner resultatet. Monumentalmaleriet i Torpo vitner om at enten oppdragsgiver, donor eller maler hadde god kunnskap om hvordan et slikt maleri burde være.

Med hensyn til produksjonssentra for malerkunst kan vi også se til Bergen, den var kongens residensby og følgelig den viktigste i landet. Men her må vi likevel returnere til Fett, som argumenterer godt for at Torpomalerens kunstneriske røtter mest sannsynlig lå i Østlandsområdet. Jeg skal ikke gå i detaljer om Fetts grunner for å ha denne oppfatningen,

⁷⁶ Erla B. Hohler, "The Frontals in their Contemporary Society", i *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350: Artists, Styles and Iconography* (London: Archetype, 2004), 67-68.

⁷⁷ Hohler, "The Frontals in their Contemporary Society", 68.

men i Torpomaleriet ser han i det tronende Kristusmotivet spor av et eldre kulturlag, ” som vi møter i Osloskolen”.⁷⁸ Hohler diskuterer om de tidligste malerne i Norge var immigranter eller nordmenn. Hun mener at det bevarte materialet gir signaler om at for eksempel produksjonen av alterfrontaler starter nokså brått opp rundt 1250, og at selv de tidligste verkene ikke bærer preg av et håndverksmiljø som er bygget opp fra grunnen av. Tvert om, verkene ble malt i gotisk stil, med en høyt utviklet teknikk, så denne kunsten må ha blitt importert og lært av utenlandske håndverkere. Vi kan kanskje se for oss at norske malere reiste til utlandet for å lære faget, men Hohler mener at den temmelig ensartede produksjonen heller peker mot et organisert miljø som i starten ble styrt av immigranter som allerede var i besittelse av høy malerteknisk kompetanse.⁷⁹

6.1.2 ”Osloskolen”

Utgangspunktet for Fetts vurdering av en hel gruppe malerier og skulpturer fra rundt 1250-1325 er en enkelt bevart alterskapsdør fra Fåberg i Gudbrandsdalen. På døren står St. Peter, høyreist og alvorlig, med nøklene til himmelens port (fig. 24). Alterskapsdøren er malt av en stor mester, og Fett, sin vane tro, kaller ham Den ukjente mesteren – Mester *Ignotus*. Det er etter Fetts mening han som kan ha startet hele Oslo-retningen. Det hersker enighet om at han må ha hatt engelske forbilder, og da vender vi tilbake til Hohlers tanker om innvandrende kunstnere som var lærermestre for sine norske kolleger. Senere forskere har gått nærmere inn på denne ”Osloskolen”. Fetts konklusjoner har blitt modifisert, dateringene hans har blitt justert, men grunnidéen om at det fantes et større kunstnerisk miljø i Oslo som leverte kunst til oppdragsgivere over hele Østlandet, har i stor grad blitt stående. Og vi kan se lengre enn dette. En engelsk kunsthistoriker har pekt på at mesteren som malte alterskapsdøren fra Fåberg (fig. 24, se også fig. 25), kanskje var den berømte benediktinermunken, kronikøren og kunstneren Matthew Paris, som besøkte Norge en gang rundt 1248-49. Kanskje var det han som ”satte fart i kunstmiljøet i Oslo?”⁸⁰

Fett og Hohler (blant andre) har sannsynliggjort bakgrunnen til Torpomaleren. Vi vet lite som er sikkert, men jeg mener at disse to kunsthistorikerne har levert godt kvalifiserte antagelser, og tror at vi med dette har kommet litt nærmere den anonyme bildefortelleren i Torpo.

⁷⁸ Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, 57.

⁷⁹ Hohler, ”The Frontals in their Contemporary Society”, 70.

⁸⁰ Erla Bergendahl Hohler, ”Osloskolen: Kunstproduksjon i Oslo i høymiddelalderen”, *Middelalder-Oslo: Medlemsblad for interesseforeningen Oslos middelalder*, 12, nr. 2 (2007): 19.

6.2 Lingvistikk og bildespråk

Som vi har sett, ble Margaretas legende fortalt av mange, og på mange forskjellige måter. Det fortellende fellestrekket er at de alle viser oss en ung og uskyldig jomfru, forstøtt av sin far. Allerede her fikk nok tilhøreren/leseren sympati for historiens hovedperson. I et tidligkristent samfunn som Norge anno 1275, kan vi anta at det også var rørende og interessant at jomfruen allerede hadde valgt Kristus som sin Herre i livet. Han døde for henne, han døde for tilhøreren og leseren, og han døde for hele menigheten som fikk høre om Margareta. Dette er hennes grunn til å avvise hedenskapet, og valget står hun ved, vel vitende om at det kan koste henne livet. Å velge Kristus i en tid som forfulgte kristne, er en åndelig handling. Det er begrepet ”martyr”, den som dør for sin tro, som skaper det åndelige om til et materielt og synlig tema.

Vender vi tilbake til Sten Dunér et øyeblikk, spurte jo han om det var mulig å overføre lingvistikkenes begrepsapparat til eksempelvis bildemediet og der snakke om syntagme, paradigme, morfem og så videre. Jeg er enig i at for eksempel begrepet morfem (den abstrakte minste betydningsbærende enheten som ord er bygget opp av) ikke er et meningsfullt begrep i bildespråklig sammenheng. Når det gjelder syntagmet stiller det seg annerledes. I lingvistikken er syntagmet definert som en rekke av språklige elementer som er ført sammen for å danne eksempelvis en setning eller en del av en setning. Overført til bildekunstens ”språk” kan dette ses som en rekke bildeelementer som er knyttet sammen til et koherent hele, som danner en ”setning” i form av en idé. Maler du et bilde av en avkledd ung kvinne som er hengt opp etter håret og blir pisket av to menn, må du se deg rundt. Befinner du deg i et kristent forsamlingsrom, vil begrepet ”martyr” dukke opp nokså umiddelbart, selv i dag. For sju hundre år siden var disse bildeelementene lette å omsette til en idé: dette var en martyr, en kristen person som ble angrepet av hedninger og plaget for sin tros skyld. Enkelte av lingvistikkenes begreper kan omsettes til bildespråk. Det gledelige med bildespråket er jo at det i tillegg kan si ”mer enn tusen ord” – eller at det, for å være litt mer nøktern enn det gamle munnhullet – kan si tusen ord med færre virkemidler.

6.3 Analysens prosedyrevedtekter

I kapitlet om teori og metode gjorde jeg rede for narratologisk analysemetodikk i tekstlig sammenheng. Jeg varslet at jeg vil bruke tilnærmet samme metode, tilpasset bildemediet, for å komme ”epikeren fra Torpe” nærmere inn på livet. Rolf Gaasland valgte å kalle sin metodebeskrivelse for ”*Forfatterens hemmeligheter*”. Jeg vil prøve å finne ut noe om ”malerens hemmeligheter”.

Jeg undersøker fortellerhandlingen gjennom å se på hvordan bildespråket er organisert for å fortelle historien. Fokuseringen sier oss hvem vi ser frisen sammen med, dette avklarer synsvinkelinstansen. Har maleren gitt oss en ekstern eller intern synsvinkel? Eller kan vi se begge deler?

Tidsaspektet viser narrativets forløp. I en visuell fremstilling er hendelsesrekken ofte kronologisk, og med en etterstilt narrasjon, som forteller om det som allerede har skjedd. Jeg undersøker om vi kan se foranstilt narrasjon, med andre ord om det fortelles om noe som skal komme til å skje. Innenfor tidsaspektet er det naturlig å vurdere sammenheng mellom historietid og bildetid. Er de sammenfallende, eller ser vi avvik?

Graden av indirekte fortellernærvær beskrives ved hjelp av begrepet modalitet. Jeg undersøker i hvor stor grad fortellerhandlingen preges av fortelleren. Har han valgt en fremvisende eller fortellende stil? Bildespråket skildrer det ytre, det indre eller det ikke-språklige. Alle disse kategoriene kan undersøkes ved hjelp av skalaen fra fortellende til fremvisende teknikk. Fortellernærværet preges også av hva slags representasjonsteknikk maleren velger. Er representasjonen direkte, eller har han valgt en symboliserende stil?

Både skriftlig og visuell fremstilling er ofte sekvensielt preget: når en begivenhet fortelles, må en annen vente. Gjelder dette Margaretafrisen? En komposisjonsanalyse bør også tilkjennegi om analytikerens har eller ikke har forhåndsdefinerte forventninger om hva slags faser fortellingen går gjennom fra start til slutt. Når det gjelder dette aspektet tar jeg utgangspunkt i selve historien, det litterære forelegget, og forventer at jeg vil se en rolig start, deretter spenningsstigning og til slutt et dramatisk klimaks.

Betrakterens egne referanser og tankesett er sentralt for hvordan budskapet oppfattes. Jeg vurderer fortløpende hvordan dette virker inn på min oppfatning av malerens fortellerhandling.

Kommunikasjonsmodellen vil brukes supplerende gjennom analysen for å prøve å forstå bildespråket som Torpomalerens verk er preget av. Visuelle tegn som er kjedet sammen blir til koder som ofte er konvensjonelt bestemt og dermed betinget av tid og miljø. Det er en utfordrende handling å prøve å "avkode" budskap som er skapt i en helt annen tid og kultur enn min egen.

For å supplere narratologisk analysemetodikk tar jeg også i bruk den ikonografiske analysen for å oppnå større bredde i mulighetene for å forstå malerens fortellerhandling.

6.4 Den narratologiske analysen

Alle elementer i en histories illustrasjon er fortellende. De er valgt å fremstå som de gjør for å fylle et formål. Torpomaleren skapte et eget bildeunivers for legenden, men den er bare delvis rent illustrerende. Mye fantasi og forenkling er brukt for å bryte gjennom teksten og nå frem til betrakteren.

6.4.1 Fokus

Den eksterne synsvinkelen dominerer gjennom frisen, men i scenen der Margareta er alene i bønn (fig. 4), skildrer maleren en tilstand som beskriver hennes indre tankeliv, og fokus skifter til intern synsvinkel. Vi ser henne riktignok utenfra, men empirisk observasjon av Gud og Den hellige ånd er umulig. Den eneste måten å løse problemet på, er å fremstille dem symbolsk, slik at betrakteren forstår hvilke indre prosesser som er i spill. Torpomaleren beveger seg med utvungen selvfølgelighet i dette feltet. Når det gjelder immaterielle forekomster, har legendeforfatteren satt standarden ved å skildre hvordan Den hellige ånd kommer til Margareta i en dues skikkelse. At maleren deretter viser oss både duen og Vårherres velsignende hånd, er slik sett helt etter forelegget. Duen og hånden sammen blir fortellende bildeelementer som er egnet til å vise betrakteren at det er en bønneprosess som er i gang, og at Gud lytter. Vi observerer de hellige symbolene, og blikket går tilbake til Margareta. Den eksterne synsvinkelen skiftes nesten umerkelig over til et innblikk i Margaretas oppfatning av den fortvilte situasjonen hun har kommet i. Torpomaleren har gitt oss et innblikk i Margaretas rop om hjelp.

I legendeteksten er det i denne bønnen Margareta ber om å bli konfrontert med sin virkelige fiende. Dette klarer ikke maleren å få forklart oss uten at vi kjenner legendeteksten. Men i neste scene (fig. 5) lar Gud henne møte fienden, og da ser vi det samme: den eksterne synsvinkelen blir stille og nesten umerkelig supplert av en intern vinkling når Margareta igjen får kontakt med sin skaper og blir reddet fra dragens buk. Guds hånd i skyene får betrakteren til å forstå hvorfor en ung kvinne kan holde en demon i håret og slå ham med rolig målrettethet. Hun vet at hun har sterke krefter som støtter henne. Så kan leseren innvende: drage og demon er også immaterielle størrelser, som tilhører åndslivet og ikke den materielle, håndfaste verden. Da skal vi huske at legenden forteller at en drage og en demon plutselig kommer til syne, og det er denne rapporterte tilsynekomsten Torpomaleren videreformidler. Det må også tas i betraktning at frisens ”hjem” er et gudshus, og at det immaterielle er forutsatt å anta materiell form i slik sammenheng, tenk bare på nattverden, der vinen og hostien symboliserer Kristi blod og legeme, og ikke bare i en overført betydning, men er

regnet som en konkret materialisering. Derfor er det vanskelig å klassifisere Margaretafrisen helt bastant som skildret fra ekstern og/eller intern synsvinkel. Selve legenden åpner for begge deler, og maleren har utnyttet muligheten til å henvise til metafysiske forekomster slik at historien blir formidlet slik den foreligger.

Scenen der Olybrius henretter de nyomvendte kristne (fig. 8) er også preget av en fokusering som er vel verd å legge merke til. Betrakteren ser denne scenen helt utenfra, men samtidig får vi innblikk i hvilke immaterielle krefter som styrer prefektens handlinger. Vi ser Olybrius hugge hoder, og maleren viser oss hvor den djevelske inspirasjonen stammer fra, gjennom basiliskens som holder seg tett inntil ham når han utfører udåden. Det er ikke Olybrius' tankeliv vi ser, men vi ser det immaterielle begrepet inspirasjon synliggjort på middelalderens vis, der Djevelen konkret materialiserer seg for å lede til onde handlinger. Torpomaleren hadde godt grep om hvordan man synliggjør det usynlige.

6.4.2 Tidsaspektet

Legenden har et forløp i tid som endres lite (men ofte noe) fra versjon til versjon, det dreier seg som regel om at en hendelse kan komme før eller etter en annen hendelse. Rekkefølgen i hendelsene som de er skildret av Torpomaleren avviker fra det litterære forelegget på flere punkter. Først og fremst ser vi det i opptakten, der Margareta sitter fredelig og spinner og gjeter sauer (fig. 1). I samtlige av de litterære foreleggene jeg har lest, har historien startet atskillig tidligere, som regel fortelles det om den svært unge jomfruen som mister sin mor, blir oppdratt av en amme eller fostermor, og deretter bekjenner seg til den kristne tro, til sin hedenske fars store raseri. I Torpo får vi ingen innblikk i slike spørsmål. Kjenner vi dem ikke fra før, må vi være dem foruten. Noen forhistorie eksisterer ikke. Detaljer som at budbringeren varsler om Olybrius og følges komme, er bare rekkefølge, rett og slett, vi har sett at *Legenda Aurea* forteller at Olybrius fikk jomfruen hentet til seg. Sceneskillene forklarer betrakteren at det går noe tid mellom scenene, og dette oppfattes nok uten anstrengelser av de fleste. For øvrig vet vi at historietid strekker seg over noen få døgn, og frisen ser da også ut til å beskrive en raskt utspilt historie, siden hovedpersonene endrer seg lite fra scene til scene, bortsett fra et mindre klesskift nå og da. Jeg kan derfor fastslå at historietid og bildenes fremstilling av tidsløpet stort sett er sammenfallende og at Torpomalerens fremstilling er isokronisk. Den første delen av Margaretas unge liv er fremstilt anisokronisk, her er historietid og bildefremstilling ikke i samsvar, siden maleren valgte å starte fremstillingen et stykke inn i legendens tidsforløp. Dette valget må ha en grunn. Jeg tror

det har med malerens komposisjon av fortellingen å gjøre, men det kommer jeg tilbake til i pkt. 7.4.4.

6.4.3 Modalitet

Modalitetsanalysen undersøker i hvor stor grad fortellerhandlingen preges av fortelleren.

Fortellerhandlingen vurderes ved hjelp av en skala fra det fortellende til det fremvisende, og belyser representasjonsteknikken.

I utformingen av Margaretafrisen nøyde ikke Torpomaleren seg med bare å fremvise legenden i bilder. I alle scenene finner vi fritt fortellende elementer som er plassert i bildet for å utdype historieløpet, og hvis vi starter med scene 1 (fig. 1) er dette noe av det vi først legger merke til. Ingen av de tekstlige foreleggene (så langt jeg vet) forteller at Margareta gjorde andre ting mens hun gjette geiter. I Torpo sitter den unge jomfruen i ro og gjeter sauer mens hun spinner, som den dydige og pliktoppfyllende unge kvinnen hun er. I middelalderen var kvinnene så knyttet til nettopp dette gjøremålet at vi senere har hatt med oss forestillingen om at kvinnesiden er ”spinnesiden”. Spinning med håndtein var noe man gjorde når hendene likevel ikke var i annet arbeid, et par hender i uvirksomhet var nærmest utenkelig. Så her sitter hun da, den vakre jomfruen, og ser rolig og oppmerksomt på sendebudet, som høvisk kneler for henne mens han forteller at reisende er på vei i et ærend som angår henne. At maleren brakte håndteinen inn i bildeserien gir en ekstra dimensjon til historien, som nå forteller om dyd og ansvarsfølelse hos en ung kvinne. Her må jeg legge til at Torpomaleren ikke er den eneste som har fremstilt Margareta i fredelig arbeid med håndtein mens hun gjeter. En mural i Charlwood i Surrey fra ca. 1320 (fig. 26)⁸¹ har nøyaktig samme opptakt, inkludert budbringeren som halvveis kneler foran henne. At muralen er av senere dato enn Torpofrisen behøver ikke bety annet enn at denne måten å fremstille jomfruen fra Antiokia på ikke var noen sjeldenhet, og at det kan ha vært en tradisjon som oppsto før Torpomaleren utførte sitt arbeid. Uansett var det et valg maleren tok, som ikke har sin direkte grunn i teksten han illustrerte, og som former narrativet slik at fortellerhandlingen blir preget av fortelleren.

Det er ellers vanskelig å bestemme graden av fortellernærvær når vi sammenholder tekst og bilder. Torpomaleren følger og fremviser historien relativt trofast, avvikene kan forklares i forhold til kilde, selv om det er vanskelig å si noe sikkert. Her ligger det et problem som gjelder mitt prosjekt, som er å finne ut hvorfor frisen gjør et inntrykk på betrakteren som spesielt episk preget. Går vi metodisk og nøkternt til verks, viser det seg jo faktisk at man

⁸¹ Medieval Wall Painting in the English Parish Church, ”Life of St. Margaret”, <http://www.paintedchurch.org/charlsm.htm> (nedlastet 26. april 2012).

kanskje like gjerne kan kalle bildeproduksjonen hans fremvisende som fortellende i forhold til historien han skal formidle. Det ligger nær å anta at det fortellende først og fremst befinner seg i den litterære versjonen, som maleren følger, skritt for skritt.

Her har vi kommet til et punkt der litterær og visuell produksjon skiller lag i forhold til virkemidler. I sum er det helt riktig å bedømme scene etter scene i frisen som fremvisende, den viser ganske riktig frem det legenden forteller. Bildene har sine avvik, men først og fremst må vi gripe tak i malerens måte å vise historien frem på. Det er ved hjelp av egen fortellerteknikk han kan mestre oppdraget sitt: han er avskåret fra å legge små, utdypende tekster her og der i bildeløpet. Alt må vises via det fortellende bildet. Det er i denne vesensforskjellen mellom tekst og bilde at fortellerhandlingen tar form for oss, og det er i denne teknikken det må kastes et anker for å forstå hvordan en illustrasjon kan fremstå som spesielt fortellende. Bildene følger fortellingen, men bildene er skapt av elementer som fortellingen ikke anviser noen fremgangsmåte for. Det er i denne translasjonen at Torpomalerens narrative evne kommer til syne, og jeg vil se på element etter element for å prøve å vurdere forskjellen mellom beskrivelse av en hendelse og det å fortelle om en hendelse og gjøre den levende. Men la oss først gjennomføre analysen basert på litteraturvitenskapelig, narratologisk metode og se hvilke slutninger det kan gi.

6.4.4 Narrativ komposisjon

Både litterære og til dels visuelle komposisjoner er sekvensielle, og mens en begivenhet fortelles, må en annen vente. Som jeg pekte på i kapittel 6, har Torpomaleren i scenen med drage og demon (fig. 5) pakket sammen tre hendelser i én sekvens, og det er tydelig at han har ansett hendelsene som så viktige i historien at han har grepet til ekstraordinære tiltak for å skildre dem tett og dramatisk. Den sekvensielle komposisjonen er beholdt, men likevel utvidet med et dramaturgisk ”håndgrep” som får betrakteren til å gå frem og tilbake i sekvensen for å få med seg alle detaljene. Denne sekvensen kunne like gjerne vært omtalt under modalitetspunktet, fordi teknikken medfører et påtagelig økt fortellernærvær. Denne scenen bidro nok vesentlig til at Fett omtalte ”motivernes indfletning i hverandre” og at maleren skapte scener som ”sætter den moderne kinematograffantasi helt i skyggen”.⁸²

Maleren bruker samme teknikk i sekvensen der Margareta henrettes (fig. 7). Først ser vi helgenen på kne i hengiven bønn til sin Gud, som er avbildet som *Manus Dei*, hånden i skyene. Umiddelbart til høyre blir hun halshugget, og sjelen hennes unnslipper kroppen i

⁸² Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, 56-57.

skikkelsen til en due som setter kurs for den velsignende hånden. De to versjonene av Margareta er malt så tett sammen at vi må se godt etter for å forstå det brå stemningsskiftet – fra fromt bedende helgen til et hodeløst lik. Under henrettelsen er hun også avbildet uten den røde kappen som hun fortsatt er ikledd bare desimeter unna. Sekvensen er særdeles bevegelsesfylt, men med vanlig leseretning fra venstre mot høyre ender betrakteren opp med å se hvem som satte hendelsene i gang, her er Olybrius i sin borg, med bydende pekefinger som befaler hva som skal skje. Det ender med at betrakteren må ta turen en gang til: fra befalende hånd, over sverdet som ender Margaretas liv, og tilbake til bønner som Vårherre hører og velsigner.

I siste sekvens er det Olybrius som skildres i to utgaver innenfor samme sekvens (fig. 8). Til venstre ser vi den onde prefekten med forvridd munn og blottede tenner hugge løs på menneskemengden som skal representere de fem tusen nyomvendte kristne. Og ikke før har vi studert det lille berget av henrettede, så blir vi konfrontert med et nytt udyr: det er en djevelsk og forferdelig skikkelse som blottet tennene på nøyaktig samme måte som Olybrius, men denne gangen er det prefekten selv som er offeret. Overgangen er brå, men utvetydig: det er samme mann, vi kjenner ham igjen fordi han fortsatt har kronen på hodet. Djevelen er i ferd med å trekke Olybrius' onde sjel ut av den jordiske hylsen den har oppholdt seg i til nå. Det kommer ikke som noe sjokk at Olybrius' sjel er blek, naken og nokså deformert. Det har vi forstått lenge.

I følge litteraturvitenskapelig, narratologisk analyse er frisen komponert sekvens for sekvens i forhold til en handlingsrekke som sammenfaller med historien. Men Torpomaleren skaper flere sekvenser innenfor hovedscenene, og oppnår en bevegelse og fremdrift i historien som er overbevisende livlig fortalt.

Komposisjonsanalysen bør også inneholde en bedømmelse med hensyn til fasene fortellingen beveger seg gjennom. I pkt. 7.3 signaliserte jeg en forhåndsdefinert forventning om disse fasene, først og fremst fordi grunnhistorien beveger seg gjennom spesifikke faser.

Legenden om Margareta fra Antiokia starter rolig og relativt udramatisk med skildring av bakgrunnen for at det i det hele tatt ble en fortelling om en hellig jomfru. Når bakgrunnen er belyst, har vi fått vite at hun er en morløs og nyomvendt kristen som er forstøtt av en hedensk far som hater henne for hennes tros skyld. Deretter trer historien inn i en ny fase, der hendelsene ikke lenger er bakgrunnsdata, men tidsaktuelle handlinger, et nåtidnivå. Historien beveger seg fortsatt rolig, og vi ser for oss den unge, vakre jomfruen som stille gjeter sauer.

Så endrer historien karakter, og bringes over i en mer dramatisk fase. Jomfruen blir kontaktet fordi en mann vil ekte henne. Leseren forstår øyeblikkelig hvilke komplikasjoner som kan oppstå, og spenningen stiger. Når jomfruen avslår alle tilbud fra den hedenske Olybrius, kjenner vi at historiens spenningsnivå fortsatt er stigende. Nå holdes historien på et dramatisk og fortettet nivå gjennom avhør, fengsling, dragemøte, demonbekjempelse og tortur. Historien holdes på samme høye spenningsnivå frem til Margareta mister livet. Da synker historien tilbake, stormbølgen er over, og alt har blitt stille. En helgen mistet livet, men leseren eller lytteren får forsikringer om at det himmelske og evige livet er sikret, og alt er vel. Den greske tragediens *katharsis*⁸³ er oppnådd, leseren føler seg utmattet, men rensket og ved nytt mot.

Det er altså grunn til å ha en forventning om en rolig start, spenningsstigning og dramatisk klimaks også i bildefremstillingen av historien. Ser vi på beskrivelsen i kapittel 3 og analysen så langt, er det grunn til å fastslå at Torpomalerens bildeversjon følger det samme skjemaet som jeg antok på forhånd. Den nesten pastoralt fredelige startscenen har avvist alle bakgrunnsdata for å oppnå nettopp den rolige opptakten. Maleren har økonomisk og fornuftig kuttet vekk alt uvesentlig, og konsentrert seg om å fortelle om en ung jomfru som ble utsatt for dramatiske og uhyggelige hendelser, for til slutt å miste sitt jordiske liv og vinne et evig liv hos Gud. Revet med av egen dramatik har maleren også forsikret seg om at betrakteren får vite hvordan det går med ondskapen. ”Syndens lønn er døden”, sier Bibelen.⁸⁴ Vi får det overbevisende illustrert i siste scene, der maleren selv står ansvarlig for nye momenter i Margaretas historie. Vi må returnere til Hohlers utlegning om ”*det personlige*” (jf. side 50) for å forstå at vi i sluttscenen har kommet nært inn på malerens fortellende evne.

6.4.5 Foreløpig vurdering av analysens effektivitet

Jeg har så langt analysert Torpomalerens verk i følge prosedyrevedtektene jeg har hentet fra Gaaslands narratologiske analysemodell. Det er tid for å stanse opp og sjekke status. Har analyseprosedyren fungert som forutsatt? Har jeg begynt å forstå hvordan Torpomaleren kunne skape et verk som virker slående fortellende på betrakteren?

I avsnittet der synsvinkelinstansen vurderes (6.4.1), har jeg fått verdifull innsikt. Gjennom å undersøke om frisen benytter ekstern eller intern synsvinkel kom jeg på sporet av Torpomalerens tekniske grep der han vandret fra det eksternt til det internt fortalte, og jeg fikk se at en slik veksling ga god uttelling for fortellerhandlingen. Det ble plutselig enkelt å forstå

⁸³ *Katharsis* (gresk ord for renselse) ble et begrep da Aristoteles brukte det i sin bok *Om diktkunsten*, som analyserer den greske tragedien.

⁸⁴ Rom 6:23.

hvordan en bildeserie kunne spille på fokusering for å oppnå følelsesmessig engasjement i det som vist. Margareta ble inderlig i sin kommunikasjon med Gud, og jeg forsto mer av hvordan den enkeltes åndsliv kan danne uoverstigelige barrierer mellom mennesker.

Da jeg vurderte tidsaspektet, som undersøker måten hendelsesrekken er fortalt på, innså jeg at maleren har tatt et valg med hensyn til hvor i historien han startet sin illustrasjon, fordi historietid og bildetid ikke er i samsvar her. Senere i analyseløpet forsto jeg hvorfor, at det har med narrativets oppbygning og komposisjon å gjøre. Som jeg har bemerket, tror jeg at anisokronien i bildeseriens begynnelse skyldes at maleren ønsket å starte fortellingen på en helt rolig måte for å oppnå rom for spenningsstigning og klimaks.

Undersøkelsen av modaliteten fikk meg til å vurdere i hvor stor grad fortellerhandlingen preges av fortelleren. Hvis alle bildene er direkte illustrerende i forhold til legendens litterære versjon, er fortellernærværet svakt, og bildene er rent fremvisende. Men gjennom hele frisen finnes bildeelementer som ikke er beskrevet litterært. Jeg har pekt på noen av dem, og jeg ser at illustratøren blir erstattet av maleren som fortellende instans der disse forekommer. Modalitetsundersøkelsen avslørte flere av malerens fortellertekniske handlinger, og jeg kom nærmere svaret på hvordan han kunne kalles ”Epikeren fra Torpe”.

Komposisjonsundersøkelsen var rettet mot å få øye på sekvensiell bildebehandling av legenden. Her ble det mye å få øynene opp for med hensyn til malerens fortellende teknikk. Innenfor en tilsynelatende regelmessig sekvensiell behandling av legenden, plasserte han ”minisekvenser” som gjør det mulig å oppfatte det hastig bevegelige i dramatiske situasjoner. Hadde han derimot skilt minisekvensene og laget egne scener av dem, ville dramatikken ha avtatt, og kanskje til og med blitt avløst av det stiliserte og statiske. Maleren har skapt sin egen fortellerteknikk, den er inspirert av den dramatiske historien, men den er hans egen i utforming. Denne delen av analysen viser at Torpomaleren forsto forskjellen mellom å referere og å fortelle, og at han valgte det siste.

Foreløpig oppsummert: Jeg har langt på vei forstått og forklart hvordan Torpomaleren oppnådde en episk kvalitet på illustrasjonsarbeidet sitt. Men jeg betrakter frisen, og ser at vi kan komme lenger i denne forståelsen, og det er nå det blir aktuelt å se den fra flere analytiske ståsteder. I prosedyrevedtektene har jeg ført opp kommunikasjonsteori og ikonografi som støtteverktøy. Det har jeg gjort fordi jeg ikke tror at et rent litteraturvitenskapelig analyseverktøy kan tilpasses så effektivt til bildespråklig analyse at det er uttømmende

brukbart. Analysen fortsetter derfor med bildepråklig analyseverktøy, i håp om at flere av fortellergrepene kan avsløres ved slik hjelp.

6.4.6 Kommunikasjonteoretisk, ikonografisk og komposisjonell støtteanalyse

Denne delen av analysen vil jeg foreta scene for scene, og hente ut bildeelementer jeg mener er vesentlige for malerens fortellerhandling. Jeg vil prøve å være oppmerksom på at det er kultur- og tidsbestemte måter å stille bildeelementer sammen på som kan unnsnippe meg fordi det ligger for langt unna min egen kultur og tid. Samtidig må jeg være åpen for at min egen kulturelle bakgrunn kan få meg til å misforstå tegnsammenstillinger som kanskje var selvfølgelige og åpenbare på Torpomalerens tid. Elementene jeg er på jakt etter er først og fremst de som maleren har inkludert uten at de er uttrykkelig beskrevet i det litterære forelegget, men som kanskje er ment å tjene som ”nøkler” til betrakterens forståelse av fortellingen.

Jeg nummererer scenene på samme måte som jeg har gjort i beskrivelsen, og starter med scene 1 (fig. 1), der Margareta sitter med sauer og håndtein og stifter bekjentskap med en budbringer. Håndteinen og scenens allmenne fred og ro har jeg kommentert tidligere.

Her sitter hun da, den vakre jomfruen, og ser rolig og oppmerksomt på sendebudet, som høvisk kneler for henne mens han forteller at reisende er på vei i et ærend som angår henne. Dette forstår vi godt, sendebudet ber om hennes oppmerksomhet med høyre hånd, mens han med venstre hånd peker mot scene nr. 2 (fig. 2), der Olybrius og to soldater kommer ridende. Håndbevegelsene er vesentlige for at betrakteren skal få en idé om hva som skjer, eller rettere sagt, at noe er i ferd med å skje. Uten gestene kunne scenen bli oppfattet romantisk: en jomfru blir oppvartet av en frier. Hendene hans viser at dette ikke er tilfelle.

Allerede nå kan vi konstatere at Torpomaleren ikke har gjort noen forsøk på å hensette betrakteren i tanker om en fjern fortid eller en annen type landskap enn det norske. Her er kupert terreng, og klærne Margareta og sendebudet bærer er fullstendig korrekte for 1200-tallet. Motene forandret seg sakte, kanskje så sakte at maleren rett og slett ikke hadde sett annen type bekledning i sitt liv, og ikke falt på tanken at klærne kanskje burde fremstilles annerledes. Som utøvende maler har han sett bildefremstillinger av forskjellig kledde mennesker, men kanskje ikke så forskjellig kledd at det førte til en tanke hos ham om at fortiden var annerledes enn samtiden. En annen mulighet er selvfølgelig at han kan ha lagt vekt på å male ”tidsaktuelt” for å trekke fortellingen nærmere betrakteren.

Sauene oppfører seg jo også nøyaktig som sauer flest, det var neppe noen endring i det mønsteret på hundreårene som hadde gått, heller. De er riktignok små, men her har kanskje bildeøkonomiske problemstillinger meldt seg, plassen var begrenset, og dyra skulle jo ikke skygge for hovedmotivet, jomfruen. Alterfrontalen fra Nes II⁸⁵ viser også sauer, i en scene som skildrer kunngjøringen av Kristi fødsel for hyrdene på marken. Her er de enda mindre i forhold til hyrdene, og det vi vet sikkert om 1200-tallets bildefremstillinger er at denne tidens kunst tok lite hensyn til perspektiv, men heller så motivelementenes viktighet som grunn til valg av størrelse. Når sauene er små, er det antagelig et tegn på at de ikke var spesielt betydningsfulle i malerens øyne, bortsett fra at de utgjør en fast del av historien om hva Margareta gjorde ute på markene. Budbringeren peker bak seg mot neste scene, og holder hånden i samme høyde som Olybrius holder kronen han vil tilby den skjønnne Margareta. Dette er et fortellende grep som gir fremdrift til bildeserien. Betrakterens blick følger den pekende hånden, og maleren har fått oss akkurat dit han ville.

Budbringeren venstre hånd har gitt oss leseretning, og blikket faller umiddelbart på en annen hånd som rekkes frem: Olybrius holder en krone i høyre hånd (fig. 2). ”Broen” som dannes av budbringerhånd og tilbydende hånd er et fortellergrep som fungerer helt etter malerens plan, de to hendene som knytter handlingen sammen, holdes nøyaktig like høyt i bildeplanet, og blikket, som er vant til å ”lese” i fra venstre till høyre, treffer eksakt der maleren vil at vi skal komme. Bevegelsen blikket må gjøre for å komme dit, tar med seg sceneskillet i form av en plante, vi leser ”natur”, og ”litt avstand”. Her kommer prefekten, han har høy samfunnsstatus, det ser vi av kronen han bærer på hodet. Olybrius er standsmessig utstyrt. En vakker, hvit hest, manen er omhyggelig børstet i myke, regelmessige bølger, mye flottere enn de to følgesoldatenes hester. For å signalisere at Olybrius ikke bare er ledsaget av soldater, men antagelig har kommando over hærmakt, har han blitt utstyrt med ringbrynje på bena, slik som soldatene sine. Han er kledd som det høver seg en mektig og ressurssterk frier. Hesten hans er ekstra pyntet med røde pongponger over bringen. Frieren har, som seg hør og bør, et vennlig lite halvsml. Han ser proper og velstelt ut. De to soldatene som danner frierfølget er i full krigsmundur. Skjoldene deres er store og røde, de holder dem (antagelig forskriftsmessig) foran seg mens de ser lett fraværende ut, foreløpig er de ute i fredelig ærend. Alle tre kommer fra byen, det ser vi av sceneskillet til høyre, som beskriver krenelerte murer og en stor byport.

⁸⁵ Unn Plahter, *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350, bd. 3: Illustrations and Drawings* (Oslo: Archetype Publications, 2004), 51.

Det er også lett å oppfatte at Olybrius er en frier, han har sin egen, gylne krone på hodet, og han tilbyr en tilsvarende til ”sin kommende dronning”. Han kommer som friere skal, med makt og statusdemonstrasjon i form av at han er herre over soldater. Her er det makten og øvrigheten som er ute i et helt bestemt ærend, og vi skjønner det, alt sammen. Det eneste Torpomaleren ikke får fortalt oss, er at den fagre møen som er gjenstand for slik smigrende oppmerksomhet, heter Margareta, eller at frieren heter Olybrius. Resten er fullt fattbart, og som det litterære forelegget tilsier, ligger dette tett sammen i tid. At frieren må ha sett henne før, er åpenbart. Han har jo brakt med seg en krone til henne. Spenningen stiger i fortellingen. Hva skjer nå? Vil den attråverdige jomfruen godta den flotte frieren?

Selve bildekomposisjonen må være nøye planlagt av maleren. I første scene danner jomfruen, den store håndteinen og budbringeren en pyramide formet av tre hovedelementer. Blikket blir ledet fra jomfruen til teinen, og videre til den gestikulerende budbringeren. Olybrius og soldatene hans danner også en komposisjon av tre hovedelementer, her er elementene malt i formasjon, som gjentas og danner en rytmisk frise. Tallet tre har i det hele tatt en spesiell posisjon i fortellingenes verden. Dr. Charles Perry ved Universitetet i Alabama sier at tallet har inntatt en unik posisjon i menneskenes bevissthet. Gjennom historien har det blitt ladet med overnaturlige kvaliteter og mystiske konnotasjoner, og Perry viser til en lang rekke triader innen den klassiske litteraturen, listen er for lang til å siteres her, men jeg kan gjengi noe fra listen over tretallets betydning i bibelske tekster: Hvis vi starter med Den hellige treenighet, kan vi via De tre vise menn som brakte gull, røkelse og myrra begynne å ane tretallets makt. Kristi virke startet da han var tretti år, det varte i tre år, og endte med hans død på korset ved trettitre års alder. Og som vi husker, var Kristi kors ikke alene på Golgata, han hadde to lidelsesfeller, én røver på hver side. Peter ble spurt tre ganger om han elsket Jesus, og han ble fortalt at han skulle komme til å fornekte sin herre tre ganger før hanegal. Slik kan vi fortsette til vi kommer frem til oppstandelsen på den tredje dag.⁸⁶

Torpomaleren utnytter tre elementers komposisjon på en kyndig og blikkfangende måte, og vi skal se at hans narrative tresomhet ikke stopper her. I det litterære forelegget opptrer ikke denne bruken av triader, dette er malerens egen valgte fortellerhandling. Ingen steder finner vi en legendevariant som sier at Olybrius ble ledsaget av et visst antall soldater da han ville oppsøke eller hente Margareta. Legenden forteller heller ingenting om at

⁸⁶ Charles D. Perry, ”The Tyranny of Three”, *The Classical Journal* 68, nr. 2 (Des. 1972-jan. 1973): 144-45.

Margareta satt med en stor og dominerende håndtein da hun gjette sauer. Torpomaleren fortalte legenden på denne måten.

Olybrius sitter på sin ”trone” (fig. 3). Han har skiftet klær, leggene har blitt ”sivile”, befridd fra ringbrynjen. Kappen er dominerende rød, den trekker betrakterens oppmerksomhet til seg, slik at vi ser den bydende håndbevegelsen han gjør der han troner. Det høyre benet er nonchalant slengt over det venstre, han gir en fullstendig illusjon av den suverene leder. Og det er nettopp meningen: Vi skal skjønne at nå befaler Olybrius at Margareta skal tortureres. Ingen ekstra krone er å se, og med litt fantasi kan betrakteren få med seg at jomfruen har gitt ham sitt avslag. Hvorfor vet vi ikke – ennå. Da måtte vi ha kjent legendens tekst. Men at hun lider ille, kan ingen være i tvil om. Håret er bundet opp til en rundstokk over henne, hun er avkledd til livet, og hun bærer allerede utallige blodige merker etter piskingen. Torturistene sveiper piskene sine mot henne, de er ikke pene, men blikkene deres er tomme og nokså fraværende. De utfører jobben sin, det er ikke noe personlig i det. Vreden kommer fra kommandanten, han rynker brynene og trekker munnen ned i vikene, han er den skadelidte som hevner seg. Styrkeforholdet mellom det stakkars, magre og avkledde offeret og den avslappet tronende og vrede hevneren er stort, godt egnet til å vekke betrakterens avsky og medlidenhet. Margareta holder hodet høyt (naturlig nok, hun henger jo etter håret), hun ser frem for seg uten å se. Munnen er liten og samlet, Margareta er dypt opptatt med å tåle sin tortur. Ingen skrik, ingen grimaser, kun blodige sår. Sammen utgjør jomfruen og de to torturistene en ”*danse macabre*”, der Olybrius er dirigent. Og nå toner også det ideologiske grunnlaget for grusomhetene frem: jomfruen minner om ”smertemannen”, bildekonvensjonen som beskriver Kristi pisking før korsfestelsen. Det er neppe tilfeldig.

Scenebildet er fortsatt bygget over triadeprinsippet, piskingen er én stor bevegelse av tre elementer, der sentrum er stille, slik som alle stormer har et stille punkt i seg. Margareta er oppreist tålende, betrakteren kan bli imponert av slikt mot. Så lar vi blikket lese videre, tilbake til Olybrius, denne ondskapens representant. Hva kan han ha i sinne nå?

I fjerde scene er fortsatt byen det valgte scenariet (fig. 4). Blikket tar seg forbi arkitekturen og videre til ham som skifter kappe stadig vekk. Nå ser vi ham i profil, han har sin lysebrune, flott forede kappe på igjen, og hendene hans danser i bydende bevegelse, de beskriver en bue. Den samme buen beskriver Margaretas kropp, der det fortsatt er to plageånder i virksomhet, nå kaster de henne i et kar med vann. Karet er stort som en brønn, jomfruen har høyre hånd utenfor kanten, men venstre torturist, utstyrt med pisk, dytter på

armen hennes for å tvinge henne nedi. Hele mannen er i bevegelse, bare tærne på venstre fot er i kontakt med bakken. Han hever pisen, og håndtaket på den peker mot torturist nummer to, som har blottet tennene i et stygt grin. Vi skjønner at dette kan gå veldig galt. Ser vi tilbake på Olybrius, oppdager vi at han ser riktig fornøyd ut, og vi forstår at han må være ond. Ondskaper har gjort sitt inntog for alvor, kontrastert av den sårbare, spinkle jomfrukroppen som skal fare så ille. Overkroppen hennes er fortsatt blottet, nå ser vi ryggen, og den er like full av piskesår som brystet var. Det store vannkaret er utstyrt med små, sorte penselstrøk som ligner Margaretas røde sår og underbygger det heslige.

Bildekomposisjonen er preget av bevegelse. Jeg nevnte Olybrius' håndbevegelser, som beskriver samme bevegelse som Margaretas kropp der hun i bue skal tvinges ned i karet. Bevegelsen er sammenhengende, fra ordre til utførelse, og retningen er brønne. Triadekomposisjonen er utnyttet til fulle, vi forstår og vi ser hva som skjer. Komposisjonen fremhever bevegelse, bildesekvensen blir levende for oss.

Etter å ha kommet fra vannkaret med livet i behold, er Margareta i bønn. Først nå får vi virkelig gode forutsetninger for å forstå de ideologiske motsetningene frisen inneholder. Vi trenger ikke støtte fra et litterært forelegg: nå ligger den torturerte jomfruen på kne, avsides, i fred for plageåndene et øyeblikk. Hun løfter hendene i bønn og retter blikket oppover (fig. 4, høyre del). Nå kan vi fastslå at det er Gudstro det handler om. Over henne, der oppe i skylaget, ser vi en fugl og en hånd. Det er det Margareta henvender seg i bønne sin, og da må fuglen symbolisere Den hellige ånd, og hånden må være Vårherres. Da mangler bare Kristus i Den hellige treenighet, men for øyeblikket er det Margaretas "*imitatio Christi*" som er stedfortreder, så bildet er i og for seg fullstendig. Scenen er stille, jomfruens ansikt er rolig og – ja, bedende. Øynene og hendene hennes leder oss opp til den tilbedte i skyene. Det er et mirakel at hun lever etter all mishandlingen. Og dermed har vi fått beskrevet alle nøkkelordene vi trenger for å forstå hva historien dreier seg om. Vi har en mishandlet kristen, hun lever fortsatt som ved et mirakel. Vi har Gud og Den hellige ånd. Det kan ikke bety stort annet enn at jomfruen er en kristen martyr.

Om vi har tvilt på hvor vi skal plassere den kroneprydde Olybrius, blir dette også helt klart. Han er martyrens antagonist, og mot Gud står Djevelen. Ondskaper er helt naturlig, i forhold til hva vi vet om sistnevnte. Vår kunnskap om Djevelens ondskap har antagelig blitt mindre siden Torpomaleren fullførte verket sitt. Dagens mennesker legger ikke lenger like stor vekt på motsetningsparet Himmel og Helvete i møte med det som er ondt. Psykologiens

og psykiatriens tidsalder har brakt det onde ut av metafysisk sammenheng og blir oftest forklart med andre størrelser, internert i den enkeltes sinn. Slik var det ikke i 1275.

I neste scene (fig. 5) har den martrede jomfruen reist seg, hun er påkledd (men mangler den opprinnelige kappen sin). Ingen sår vises, og at hun er fullstendig oppreist og restituert, forsterkes av korsstaven hun holder i høyre hånd, den er like høy som henne og like rett. Men hva skjer? Øverst i venstre hjørne av scenen flammer himmelen og gir fra seg ildtunger. Rett under ser vi en underkropp som forsvinner inn i kjeften på en stor og stygg drage. Øynene på dyret lyser rødt, de illevarslende hornene ligger bakover og han ser ut til å tygge i seg et menneske. Mistanken faller på Margareta, det må være henne. Men over dragens hode kommer redningen til syne, det er Vårherres hånd som gir den opprette, restituerte jomfruen med korsstaven en velsignende gest. Jomfruen svarer bekreftende med venstre hånd inn til brystet, og fingrene utstrakt. Gud har reddet henne fra dragens buk, nå ser vi at hele dragen er delt i to, og at halen krøller seg i dødskrampe. Men umiddelbart til side for dette, står jomfruen i ny utgave, og vi forstår at hendelsene ligger svært nær i tid. Fra det litterære forelegget vet vi at Demonen i mannsskikkelse dukker opp for å hevne sin drepte bror, dragen. Kanskje er det nå betrakteren trenger litterær veiledning, for uten det kan det nok se ut som om den stygge demonen dukker frem fra dragen, han også. Demonen har en delvis synlig kropp. Han krafser med en arm utstyrt med lange klør, vi trenger ikke å misforstå bildet. Dette er ingen uvanlig stygg mann, men noe langt farligere. Jomfruen ser bestemt og rolig fremfor seg mens hun holder det stygge demonhodet fast etter håret. I høyre hånd har hun nå en kjepp i stedet for korsstav, og hun slår løs på demonens hode. Styggelset ser maktesløst ut, og betrakteren vet hvorfor: Det er Den allmektige i skyene som har velsignet jomfruen og avgjort kampen. Det gode overvinner ondskaper. Margareta er like rett i ryggen som da hun dukket frem fra dragebuen.

Vi må lese litt frem og tilbake i bildet denne gangen, fremdriften i fortellingen er så rask at vi må etterprøve, undersøke. Men så kan vi trå tilbake, historien er oppfattet. Det er en forrykende scene, og Torpomaleren har kanskje hatt det fornøyet når han fortalte gjennom disse bildene. Jeg synes fortellingen i denne scenen blir svært preget av fortelleren, han har hatt et narrativt problem som måtte løses effektivt og økonomisk, og etter mitt skjønn har han løst problemet på en overraskende og levende måte. Her ser vi vel også noe av grunnen til at Fett beskrev Margaretafrisen som ”en ren opdyngning av rædsler”.⁸⁷

⁸⁷ Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, 56.

Olybrius beordrer mer tortur, og det innledende sceneskillet er igjen arkitektur (fig. 6). På siden av et tårnlignende bygg stikker det ut en balkong, der Olybrius igjen gjør en bydende gest og peker på Margareta. Hun er nok en gang avkledd til midjen og full av piskesår. Liggende på kne i en ynkelig stilling ser det ut som hun appellerer til en forferdelig torturist fremfor seg. Han hever en knutepisk høyt over skuldrene med begge hender, bena er godt plassert fra hverandre for å gi mishandlingen optimal styrke. Han ser grusom ut, munnen er forvridt i et ondt grin fullt av spisse, farlige tenner. Bak jomfruen står en kragehettekledd torturist med en kanne i begge hendene, han blottet også tennene inne i skjegget og ser farlig bestemt og ond ut. Vi vet ikke hva som er i kannen. Enkelte legendevarianter forteller som vi har sett, om kokhett vann, kanskje er det dette Torpomaleren vil frem til. Harry Fett nevner at jomfruen ble dyppet i kokende olje, men sier ingenting om at hun ble overhelt noe. Det som er sikkert, er at mannen med kannen virkelig har ondt i sinne. Hele kroppsholdningen hans viser til helhjertet innsats i det grusomes tjeneste. Og rett over Margaretas hode følger fuglen, Den hellige ånd, med på det som skjer.

Margareta blir henrettet (fig. 7), og sceneskillet som markerer åpningen av scenen er Guds hånd i skyene øverst til venstre. Hånden gjør en velsignende gest ned mot Margareta, umiddelbart under. Hun ligger på kne, pent antrukket i de samme klærne vi så i åpningsscenen med sauene, men nå har hun kappen lagt over skuldrene, slik den skal bæres. Hendene er hevet i tilbedende gest, rettet mot Guds hånd. Ansiktet er fylt av andakt, øynene er åpne og lar oss få inntrykk av at hun gir uttrykk for mange tanker. For den som kjenner det litterære forelegget, er det ingen tvil om at vi ser ”garantibønnen”, der Margareta ber om at de som ærer henne etter hennes død og ber om hennes forbønn, skal bli tilstått hjelp av forskjellig slag fra Gud selv. Den velsignende hånden i skyene bekrefter at bønnene hennes er hørt og vil bli oppfylt. Torpomaleren har utstyrt Margareta med verdig påkledning i alvorets stund, betrakteren får se helgenen for første gang. Han har ikke utstyrt henne med glorie, den var først og fremst forbeholdt den guddommelige treenighet Etter hvert ble helgenene også utstyrt med guddomssymbolet fordi de tok del i Guds herlighet.⁸⁸ Fraværet av glorien kan også ha sin begrunnelse i at maleren ønsket å male jomfruen som et vanlig menneske, og dermed bringe henne nærmere betrakteren, som forbilde for tapper jordisk trofasthet.

Vi trenger ikke kjenne legenden i detalj for å forstå at bønnen er starten på slutten for Margareta. Direkte ved siden av, så nært at føttene skjules av den bedende jomfruen, blir vi

⁸⁸ *Kulturhistorisk leksikon*, bd. 5: 544, s.v. ”Guddomssymboler”.

vitne til at en ny versjon av henne halshugges av en stor og brutalt utseende soldat i full rustning⁸⁹. Det store sverdet hans har allerede skilt det vakre og fredelige hodet hennes fra kroppen. Blodet strømmer ut som fra en kilde. Kappen hennes er borte, så vi forstår at det er forskjell i tid, men at forskjellen er liten. Betrakteren kan puste ut og lene seg tilbake. Den hellige ånd, i en dues skikkelse, frakter jomfruens sjel til himmelen. En blodig og forferdelig død er omdannet til en fredelig og vakker slutt, med bud om udødelighet og ære.

Soldatbøddelen skjærer sin onde grimase, og holder jomfruens livløse hode etter håret fremfor seg. Det er vanskelig å slippe ham med blikket, fordi scenen forteller at ondskaper ikke kan seire så lenge Gud finnes. Det er bare jomfruens jordiske liv som er over. Etter den opprivende scenen kan vi la blikket vandre videre til høyre. Her finner vi Olybrius i hel profil, han står på sin balkong og befaler at Margareta skal miste livet. Fortellingen har blitt satt utenfor vanlig leserekkefølge, befalingen om henrettelse kommer etter at henrettelsen har funnet sted. Historietid og bildefremstilling har et merkbart avvik, først og fremst fordi leseretningen er forlatt, men også fordi linjene i scene 8 (fig. 7) bølger frem til Olybrius' bydende finger i stedet for omvendt. Dette tvinger betrakteren til å la blikket følge konturene og ledelinjen som er malt *fra* den befalende hånden, til bøddelens ansikt som praktisk talt er i ren profil, bortsett fra at begge øynene kan ses. Blikket treffer igjen Margaretas avsjelede hode, og videre til sjelens ferd mot himmelen. Så repeteres det blodige synet av den hodeløse kroppen, og til sist kan vi repetere jomfruens inderlige bønn til Herren i skyene. Denne scenen er kanskje den som mest bærer preg av malerens fortellerhandling, fordi det blir naturlig å reagere på den omvendte rekkefølgen han har beskrevet scenen i. Vi faller ut av bildeuniverset hans et øyeblikk, og reflekterer bevisst over fortellerens valg.

Bildekompisjonen er full av bevegelse. Fra den stille, men inntrengende bønnen har maleren gitt oss en linje å følge fra den kappeløse jomfruens ben og rygg, opp til sverdet som befinner seg som en sluttstrek mellom Margaretas kropp og hode. Det er fra denne sluttstreken duen tar av mot himmelen, og kompisjonen er effektiv fordi hver linje i denne scenen forsterker historien på en gruoppvekkende og det vi faktisk oppfatter som realistisk måte. I virkeligheten er ingenting av det som er skildret særlig realistisk, men bildene forteller likevel om detalj etter detalj som føyer seg inn i et hele og gir oss den fulle idéen om hva som finner sted. Om vi skal peke på et fullstendig "syntagma" fra bildenes univers, kan det gjerne være dette. Alle bildets elementer spiller sammen til en klar idé. Det er kyndig utført. Jeg vil

⁸⁹ Dette bildet viser også hvordan soldatrytterne som følger Olybrius i scene 2 er utstyrt under de brune overkjortlene sine.

gi Harry Fett rett når han sier at ”arbeidet staar kunstnerisk meget høit”.⁹⁰ Jeg iler også til med å unnta malerens plassering av Olybrius som spesielt kyndig. Men siden linjene så raskt fører oss tilbake fra bydende hånd til garantibønn, må jeg si at jeg mener scenen fungerer godt komposisjonelt likevel.

Resepsjonsteorien sier at den enkelte mottaker i dialog med bildet danner merverdier som ikke ligger i bildet selv, men som følger av at den enkelte bringer sitt eget ståsted til møtet. Mitt ståsted er kanskje for informert om kunsthistoriske verdier til helt å kunne bedømme målgruppens idealbetrakter, som må ha vært menigheten i Torpo kirkesogn, sent på 1200-tallet. Jeg kan godt huske at jeg så denne frisen lenge før jeg studerte kunsthistorie. Den virket på mye av samme måte på meg den gangen, kanskje enda mer umiddelbart og sterkt. Men, igjen, vi må huske at jeg er og blir et barn av min tid, og følgelig befinner meg i stor avstand fra Torpomalerens målgruppe.

Det første vi finner etter å ha forlatt jomfruen som nå har vunnet evig liv, er en basilisk (fig. 8). Det vil si, den er et fabeldyr som bærer alle basiliskens kjennetegn uten ett: Den har noen eiendommelige, oppblåste ”puter” i stedet for det som er vanlig for basilisken: løvepoter med lange klør. Konsulterer vi *A Medieval Book of Beasts*⁹¹, finner vi et tilsvarende udyr allerede på bokens omslag, her med løvepoter. Dyret stammer fra gresk mytologi, og blir beskrevet litt forskjellig, avhengig av kilde. Men det gjennomgående signalementet er at monsteret er en blanding av slange, drage og hane. Blikket til basilisken har kraft til å drepe, og åndedrettet er etsende. Her sitter den på Olybrius’ skulder og rygg, og det ser ut som den inspirerer ham til onde gjerninger. Basilisken var en forkledning Djevelen kunne finne på å bruke, men Bibelen har ingen referanser til den. I mytologiens og eventyrets verden lever den i beste velgående, og regnes som opphav til død og elendighet.

Olybrius har trådt ned fra balkongen sin, og nå er han selv utstyrt med frisens største sverd. Ansiktet hans er beskrevet i nær profil, og som hos soldatbøddelen i forrige scene, ser vi begge øyne likevel. Nesen krummes ned mot en tannfylt, fortrukket munn. Dette er det styggeste bildet av Olybrius hittil, han ser virkelig skremmende ut der han står med begge hender festet rundt sverdholken og føttene fra hverandre som for å stabilisere kroppsvekten når han skal tildele dødelige hugg. Det har han allerede gjort, og som jeg nevnte i beskrivelsen, er det som fremtrer som et ”utall” ofre, åtte mennesker. Kvinner og menn, om

⁹⁰ Fett, *Norges malerkunst i middelalderen*, 56.

⁹¹ Willene B. Clark, *A Medieval Book of Beasts: The Second-Family Bestiary: commentary, Art, Text and Translation* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006).

hverandre, har falt for den onde sverddrageren. En betrakter uten kjennskap til det litterære forelegget, vil ikke kunne identifisere de henrettede som ”omvendte kristne som drepes for sin tros skyld”. Vi finner ingen religiøse tegn som kan identifisere scenen fullt og helt for oss. Men siden vi allerede har fått en klar forståelse av at ugjerningsmannen er en hatefull hedning, skal det ikke så mye regnekunst til for å tenke seg at dette må være forfulgte og henrettede kristne.

Det idémessige innholdet i denne scenen har sannsynligvis vært vrient å håndtere som ordløs illustrasjon, men Torpomaleren har lyktes i å fremstille ”henrettet mengde” på en effektiv måte, alle de avsjelede hodene har blitt malt i en formasjon som minner om en ”haug”, en opphopning. Det betyr at antallet er forsøkt formidlet som ”mange”, og scenen formidler med all ønskelig tydelighet at dette er et massebord. Sverdet er på ingen måte for stort for en slik mengde avhuggede hoder. Hodene ser bleke og fredelige ut, og vi tenker tilbake på Margaretas stille ansikt gjennom alle pinslene. Maleren har forsterket denne sammenhengen fordi både Margareta og disse andre er kristne. Betrakteren har mange muligheter for å lese scenen korrekt uten å kjenne legenden ord for ord.

Det er vanskelig å rive seg løs fra det groteske synet en massehenrettelse er. Men når vi gjør det, finner vi en demon helt til høyre. Den ligner bare svakt på demonen fra scene 6, den ruver mer både i figur og farge, og vi kan lett komme til å tenke på Djevelen selv. Han lyser av ondskap fra de røde øynene, og han trekker en sjel ut av munnen på sitt offer. Kronen som offeret fortsatt har på hodet, avslører at det er Olybrius som nå får unngjelde. Sjelen hans blir dratt ut av munnen på ham så blodet flyter, og den er fargeløs og deformert, men har tilnærmet menneskelig form. Olybrius er like fargeløs, selv kjortelen hans er blek, det er ikke vanskelig å forstå at hans dager på jorden er over. Det er en eiendommelig opplevelse å se at det er Djevelen som til syvende og sist sørger for en rettferdig slutt, og at det er Den Onde som tar livet av det onde. Denne merkverdigheten står helt for Torpomalerens regning, jeg kjenner ingen kilder som avslutter Margaretas historie på denne måten. Her rykker maleren som forteller helt nært inn på oss, nesten så vi må rygge litt tilbake for det groteske.

6.4.7 Oppsummering

Jeg har omtalt de enkelte bildeelementene som jeg finner spesielt viktige for det fortellende i Margaretafrisen, og jeg sammenholder:

Håndbevegelsene er vesentlige, som vi ofte ser er tilfelle i middelalderens kunst. Bildets retorikk hviler i stor grad på hvordan maleren har brukt vanlige menneskelige

kunnskaper om kroppsholdninger for å gi historien fremdrift, leseretning og bevegelse. Den religiøse symbolikken kommer også til syne i gester, her i Vårherres håndbevegelser. På ett punkt fikk jeg også se at maleren har kunnet forvirre betrakteren, og da tenker jeg særlig på at Olybrius' bydende hånd kommer til slutt i en scene i stedet for å starte hendelsene i den.

Betydningsperspektiv er brukt, men mest for å bagatellisere, lite for å fremheve betydning. Scenestillene forteller effektivt om hvor en scene utspiller seg, og viser også til avstand i tid. Figurenes påkledding er egnet til å signalisere status, noe som er brukt i bildekunsten fra så langt tilbake som vi kjenner den. Særlig effektiv er bruken av krone og når Olybrius viser frem brynjekledde legger. Margaretas mangel på bekledding i torturscenene kan egentlig ikke tjene som uttrykksfullt element, tortur ble utøvet på naken menneskehud, uansett om det gjaldt kvinne eller mann. Det er tydelig lagt vekt på å unnlate å spille på kvinnekjønnets konvensjonelle former i denne forbindelsen. Likevel må vi anta at 1200-tallets mennesker syntes det var oppsiktsvekkende med bilder av en kvinne uten klær på overkroppen.

Maleren har brukt innarbeidede bildekonvensjoner bevisst, for å spille på betrakterens assosiasjonsevne og dermed få uttrykt mer enn bildet klarer på egen hånd.

Gjennom hele frisen gir kroppenens bevegelser tilleggsinformasjon. Ydmyk bønn, stoisk tålmodighet, energisk tortur, bydende øvrighet, ond hevngjerrighet, alt er beskrevet med kroppslig innsikt som er godt egnet til å fortelle noe utover det rent illustrerende. Maleren har visst å spille på sterke overganger: fra blodig og forferdelig død, til fredelig og vakker slutt. Som vi også kan se det i ett av sammenligningsobjektene som følger i neste kapittel, er store mengder representert av små mengder formet på en måte som signaliserer mye mer. Ansiktsuttrykkene er en viktig del av dette poenget.

Komposisjoner skapt av tre og tre bildeelementer ser vi stadig gjennom bildeserien, og komposisjonsformen fremkaller en følelse av bevegelse og rytme der den forekommer. Vi kan konstatere at den er del av Torpomalerens fortellerunivers, dette er hans egne valg som ikke er diktert av legendens tekst.

7 SAMMENLIGNING MED ANDRE VERK

7.1 Valg av sammenligningsobjekter

I sammenligning av kunstverk er det alltid nødvendig å velge objektene med omhu hvis sammenligningen skal være fruktbar. Jeg har fokusert på Torpomalerens (antatte) hovedoppdrag, som var å illustrere en kristen legende slik at menigheten kunne følge med i preken og forklaring om historien, i tillegg til stadig å kunne se historien utspille seg i kirkerommet uten å behøve å kunne lese. Jeg har undersøkt Margaretafrisens fortellende kvaliteter, følgelig vil en sammenligning med andre verk ha som mål å belyse denne siden ved verkene, slik at komparasjonen kan bidra til kaste lys over hovedobjektets narrative teknikk. For å gjøre sammenligningen så opplysende som mulig, har jeg forsøkt å velge verk der periode, motiv og funksjon ligger nær Margaretafrisen.

Siden fortelling av den kristne legenden er Torpofrisens hovedanliggende, har valget falt på en annen av kirkeårets gjengangere i liturgien, legenden om det hellige kors. Historien er fortalt i et alterfrontale fra Nedstryn kirke i Sogn og Fjordane, og som legende har denne noe felles med Margaretas legende: den regnes også blant de skriftene som pave Gelasius bedømte som apokryfe.⁹² I tillegg har jeg valgt å sammenligne Torpomalerens produkt med en tilsvarende produksjon i nabolandet Sverige, som har en fremstilling av den hellige Margaretas historie i Hackås kirke i Jämtland. Begge verkene stammer fra omkring samme tid som Torpomaleriet.

7.2 Nedstrynfrontalet

For europeere var Det hellige land og Bysants mer enn historiske steder og religiøse knutepunkter. Disse stedene var selve slagmarken for kampen mellom kristendom og hedenskap, mellom Det gode og Det onde. I alterfrontalet fra Nedstryn (ca 1300-1325) er denne kampen illustrert gjennom fremstillingen av legenden om det hellige kors. Frontalet gjenforteller legenden gjennom åtte medaljonger, og viser hvordan det hellige kors i 614 ble stjålet fra Jerusalem av perserne, men gjenerobret av den bysantinske keiseren i 625.⁹³

Korsmesse er knyttet til to årlige minnedager, en om våren og en om høsten. Vårkorsmesse feirer at Kristi kors ble funnet i Jerusalem av keiser Konstantins mor, Helena. Høstkorsmesse feirer gjenerobringen av korset etter at det hadde vært i persernes urettmessige

⁹² Oddmund Hjelde, *Norsk preken i det 12. århundre: Studier i Gammel norsk homiliebok* (Oslo: O.Hjelde, 1990), 342.

⁹³ Henrik von Achen, "Keiser Herakleios i Nedstryn: Bysantinske motiv på Norske frontaler", i *Hellas og Norge: Kontakt, komparasjon, kontrast*, bd 2 (Bergen: Det norske institutt i Athen, 1990), 212.

besittelse i 15 år. I Gammel norsk homiliebok finner vi prekentekest som er knyttet til denne gjenerobringen.⁹⁴ Tradisjonen som er grunnlaget for Homiliebokens preken, er legendarisk preget. Vi kjenner ikke det latinske forelegget, men vi kjenner flere nær beslektede fremstillinger, blant annet i Jacobus de Voragine *Legenda Aurea*.⁹⁵

Legendeteksten og Nedstrynmedaljongene følger hverandre tett, og mye av homilieteksten finnes igjen nesten ordrett (på gammelnorsk) i medaljongenes *tituli*. Frontalet forteller historien mye på samme måte som en moderne tegneserie, forskjellen ligger i at ”snakkeboblene” finnes i teksten rundt hvert bilde.⁹⁶ Her er det en vesensforskjell fra Margaretafrisen, som ikke har ett eneste ord skrevet, verken i skriftbånd eller rammetekst. Det blir altså en lettere adgang til forståelse av bildene på Nedstrynfrontalet, særlig fordi teksten er på norsk, ikke latin. Lesingen forvanskes likevel av en uvanlig rekkefølge på bildene: de åtte medaljongene er malt i to høyder, fire i hver rekke, og fortellingen starter, stikk i strid med det vanlige, i nederste rekke til venstre. Slutten på historien finner vi altså øverst til høyre. Henrik von Achen funderer over dette, og foreslår at det er de fire siste medaljongene som er de viktigste, og dermed måtte anbringes høyere opp fra gulvet slik at menigheten kunne se dem godt.⁹⁷ Poenget er uansett at menigheten har kunnet følge historien der den utspilte seg rett foran øynene på dem. Om dette er helt korrekt, er et annet spørsmål, siden presten vanligvis forrettet messen med ansiktet vendt mot alteret og ryggen til forsamlingen og dermed sto rett foran alterfrontalet og delvis dekket det – skulle man tro. Men kanskje trådte han litt til side hver høstkorsmesse?

Men la oss se nærmere på medaljongene for å bedømme det fortellende aspektet. Jeg refererer bildeepisodenes innhold, dette tjener samtidig som et sammendrag av legenden. Opptakten til historien er at Det hellige kors ble funnet i jorden da keiser Konstantins mor, Helena, oppholdt seg i Jerusalem i år 326. Nesten 200 år senere ble Jerusalem ble erobret og herjet av perserne.

Starten på bildeserien viser perserne når de røver Det hellige kors fra Jerusalem (fig. 9). Perserkongen Khusrou av Sassanidenes hus leder toktet. Perserne var fiendtlig innstilt til de kristne. På skjoldene ser vi det vi kan kalle ”froskeheraldikk”, med referanse til Det nye

⁹⁴ C.R. Unger, *Gammel norsk Homiliebok* (Codex Arn.Magn.619QV.) (Christiania: Brøgger & Christie, 1864), 139-40.

⁹⁵ Hjelde, *Norsk preken i det 12. århundre*, 341.

⁹⁶ Morten Stige, ”Nedstrynantemensalet – en 1300-talls tegneserie”, i *Bild och berättelse: föredrag framlagda vid det 17:de nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kakskerta, Finland 19-24 september 2000*, red. av H. Edgren og M. Roos (Åbo: Åbo Akademi, 2003), 229. Se også Achen, ”Keiser Herakleios i Nedstryn”, 213.

⁹⁷ Achen, ”Keiser Herakleios”, 213.

testamentenes omtale av Satan: ”Og jeg så at det ut fra dragens og dyrets og den falske profetens munn kom tre urene ånder som lignet frosker”.⁹⁸

Neste bilde viser perserkongen idet han rir inn i byen sin i triumf, mens undersåttene hans hilser ham og det røvede korset (fig. 10). Etter seieren ble Khusrou hovmodig og ville æres som Gud. I tredje bilde ser vi derfor Khusrou sitte i en ”glasshimmel” mens han lar seg tilbe. (fig. 11). Deretter ser vi et dramatisk slag på broen over en elv, mellom en av Khusrous sønner og keiser Herakleios. Betrakteren forstår hvem som seirer, når skjoldet med vantroens frosk gjennombores så blodet flyter (fig. 12). Den femte medaljongen viser keiser Herakleios når han trenger inn i Khusrous palass og halshugger ham (fig. 13).

Sjette medaljong (fig. 14) viser keiser Herakleios foran Jerusalems murer. Keiseren vender stolt tilbake med det gjenerobrede korset, men byporten lar seg ikke finne. To engler i skyene holder frem korset og minner keiseren om den ydmyke Kristus som gikk her med korset på ryggen. Den gammelnorske teksten rundt medaljongens ramme lyder: ”*Her kemr Heraklius til Joresalaborgar ok ser ekki port a saker prydi sinar*” (her kommer Herakleios til Jerusalem og ser ikke porten på grunn av sitt hovmot).⁹⁹

Den nest siste medaljongen viser at keiser Herakleios går i seg selv, stiger ned fra hesten, tar av sin rustning og går barføtt og ydmyk inn i Den hellige by (fig. 15). Til sist, øverst til høyre, gjenreises korset i triumf på det alteret det en gang ble stjålet fra. Da reiser de døde seg fra gravene sine, slik det skjedde da keisermoren Helena fant korset 300 år tidligere (fig. 16).

I kapittel 5 gjorde jeg rede for hvilke narratologiske teorier og metoder jeg vil følge i min analyse av Margaretafrisen, og da bør selvfølgelig sammenligningsobjektene behandles etter samme fremgangsmåte. Vi starter med å se på fokuseringen i Nedstrynfrontalet. Ser vi et eksternt fokus, der legenden fortelles trinn for trinn, eller finner vi spor av skildring av indre liv? De åtte bildene følger legenden om Det hellige kors, trinnvis, trofast og helt sett utenfra. Vi finner ikke spesifikk skildring av indre liv hos noen av aktørene, bortsett fra det opplagte og gjennomgående, at temaet er den sterke motsetningen mellom kristentroen og hedenskapet, med fokus på kristendommens fremste symbol, det hellige korset. Maleren har likevel tatt mål av seg til å skildre metafysiske sammenhenger, og gjør det tradisjonelt med å føre inn to engler som gir Herakleios hint om hvorfor byporten er umulig å finne, at Herakleios må

⁹⁸ Joh. 16:13.

⁹⁹ Achen, ”Keiser Herakleios”, 216.

fremvise det rette kristne sinnelaget, ydmykheten, for å kunne oppleve at byporten som ved et mirakel lar seg finne når keiseren legger til side seier og krigshandlinger og viser respekt for korset.

Narrativet har et forløp som viser hvordan legenden er bygget opp. Som vi kunne se da vi fulgte bilde for bilde, holder fortelleren (maleren) tett følge med legenden, det er fullt sammenhold av historietid og bildetid (en såkalt *isokronisk* sammenheng). En hendelse som fant sted én gang er rapportert kun en gang, og synsvinkelen endres ikke gjennom bildeserien.

Modaliteten måles i grad av indirekte fortellernærvar. Hvor mye blir bildene preget av illustratøren? Går vi gjennom medaljong for medaljong ser vi at fortelleren har anstrengt seg for å skape en ren illustrasjon til legendens litterære forelegg, og med andre ord forholdt seg fremvisende til historien. Det fortellende individet bak bildene trer likevel frem, først og fremst gjennom representasjonstekniske detaljer, som for eksempel ”froskeheraldikken” som jeg pekte på innledningsvis. De nærmest flatklemte froskefigurene gjør et mørkt og underlig inntrykk, godt egnet til å holde vantroens dårlige ry levende.

Den narrative komposisjonen er utført sekvensielt. Når én begivenhet fortelles, har den fått tildelt sin egen medaljong, og ytterligere hendelser må vente til neste medaljong. Fasene i fortellingen er fremstilt i forhold til historien, og vi får ikke øye på noen oppbygging av spenning i fortellingen utover det som er naturlig i forhold til det dramatiske i kampen om å besitte kristendommens fremste symbol. Med tanke på det rent fortellende i bildene kan vi konkludere med at maleren har forholdt seg refererende og illustrerende til en gitt tekst. At teksten også er påført rammene, borger for sammenhengen.

Representasjonsteknisk er det en hel del interessante fortellertekniske grep i Nedstrynfrontalet. Historien fortelles, som sagt, i åtte scener, der sceneskillene er sirlig tiltulerte medaljonger, regelmessig malt på rekke og rad. Mellom medaljongene er den brunrøde bakgrunnen omhyggelig dekorert med akantusblader og *fleur-de-lis*-ornamenter. Alle scenene er fremstilt med sans for dramatikk og ornamentikk, og personene i medaljongene har ofte uttrykksfulle ansikter og gester. Fargeflatene er håndtert med sikker malerisk sans for kontraster, blått er stilt opp mot gult, rødt balanserer grønt. Fargerike skjold og bannere tjener to formål: de identifiserer de stridende partene, og de skaper bevegelse i bildene. Jerusalem er symbolisert med arkitektoniske formasjoner, og avbildningen av Khusrou i sin glasshimmel er oppfinnsom og svært fortellende, der han både sitter høyt og ”opphøyd”. Slaget mellom Khusrous sønn og Herakleios er formet av rytmisk gjentatte føtter

og hoder, slik at det som faktisk ikke er mer enn åtte soldater og to hester, perfekt illuderer to hele hærer. At slaget står på en bro, forstår vi av at det svømmer fisker i det grønne ”noe” under de buede tømmerplankene. Medaljong 7, som forteller om Herakleios foran Jerusalems murer, der han nettopp har forstått at det gjelder å være ydmyk, er formet prosesjonslignende, slik at betrakteren forstår alvoret og høytiden i det som skjer. Når korset gjenreises i triumf i siste bilde, løfter både levende og døde hendene sine, og den gotiske arkitekturen som rammer inn alteret, spiller med i de hyllende gestene.

Det er ikke mulig å kalle Nedstrynfrontalet for annet enn et dramatisk fortellende stykke kirkekunst. Det setter ikke Margaretafrisen i skyggen, men etter min mening har dette også noe å gjøre med at en liten tavle på litt over en kvadratmeter ikke helt kan måles mot en stor frise i et monumentalmaleri. De to verkene skiller seg også fra hverandre i fortellerteknikk på ett vesentlig punkt: utformet som regelmessige medaljonger blir korslegenden ”stengt inne” i det ornamentale, og får ikke utfolde seg som den livlige og kompetent fortalte historien den er. Det er ingen tvil om at Nedstrynfrontalet like gjerne kunne analyseres for sine fortellende kvaliteter som Torpomaleriet. Men ”sperrer” man en fortelling inne i små og regelmessige, runde rom, blir tapet av bevegelse svært synlig i sammenligningen.

7.3 Margaretalegenden i Hackås kirke

I Sverige kan vi også la oss forskrekke over den hellige Margaretas martyrium. Bengt G. Söderberg forteller om gøtalandskapets maleri, som speiler den franske og engelske gotikkens elegante figurkunst. Så fortsetter han: ”och står i förbindelse med det märkliga måleriet i Norge från slutet av 1200- och början av 1300-talet, bevarat huvudsakligen i form av målade antemensaler, men även i några kyrkodekorationer, bl. a. på nusvenskt område Margaretalegenden i Hackås kyrka i Jämtland.”¹⁰⁰

Hackås kirke er uten tvil en av de merkeligste i Jämtland. Her finner vi hele kirkebyggets historie i ett rom, fra 1100-tallet og frem til våre dager. Den lille kirken er den eneste apsidekirken som har overlevd fra middelalderen i denne landsdelen, og veggmaleriene er så godt som intakte. Jämtland ble kristnet på 1000-tallet, og i svensk sammenheng er dette tidlig. Hackås anses å være et av de første stedene i lenet som tok til seg den nye religionen.

Kalkmaleriene på øvre del av apsideveggen er de eneste kjente fra middelalderens Jämtland. Maleriene er utført *al secco* i form av en meterhøy frise med en løpende

¹⁰⁰ Bengt G. Söderberg, *Svenska kyrkomålningar från medeltiden* (Stockholm: Natur och Kultur, 1951), 40.

fremstilling av Margaretalegenden, uten sceneavgrensninger (fig. 17 og 18). Maleriene har fortsatt en hel del av sine opprinnelige farger, og bortsett fra mindre restaureringer på sent 1950-tall, er maleriene bevart i nær opprinnelig stand. Stilistisk viser muralen til en vestlig påvirkning (England). Margaretafrisen i Hackås er datert til ca. 1275.¹⁰¹

Det som er tydeligst ved første blick med denne frisen, er faktisk at den fungerer som en frise, det vil si et horisontalt innrammet og jevnt høyt felt, med malte dekorasjoner. Det samme er tilfellet med frisen i Torpo, men her er det jevnt innrammede og horisontale stadig brutt opp av at føtter stikker ut fra rammen, og at silhuetene til figurene er samlet i rytmiske grupperinger som tiltar og avtar i bevegelsesintensitet.

Fokuseringen i Hackåsfrisen er fullstendig ekstern. Her vises en fortelling, det er lagt vekt på at figurene stort sett er oppreiste, rolige og fremvisende i all sin stille grusomhet. Ingen *tituli* eller skriftbånd følger bildene, og uten jomfruen stående med korsstav i en sprukket drage ville vi sannsynligvis hatt problemer med å forstå hvilken historie som egentlig blir fortalt.

Tidsaspektet, historieløpet sammenholdt med bildefortellingen, er kronologisk, men det er valgt ut færre hendelser for illustrasjon enn i Torpo. Opptakten er litt utvisket av tiden som har gått, det er vanskelig å se hvordan det hele starter, men deretter er det lett å se at en kvinne blir ført frem for en kronet mann. Her er fengsling, ny fremstilling for øvrigheten, tortur, ny fengsling og møtet med dragen skildret helt etter legendens oppbygning. Men mye av historien er utelatt, så selv om forløpet er kronologisk, er det store ”hull” i forhold til legendens vanlige tekst.

Fortellernærværet er lite merkbart, bildene er bare svakt preget av illustratøren, og da i en annen sammenheng enn det historieillustrerende: vi legger først og fremst merke til den regelmessige frisekvaliteten, der figurene har føttene på frisekantens nederdel, og hodene nær frisekantens overdel. Mellom dette er figurene stort sett oppreiste og behersket fremstilt, i en grad som gjør en dramatisk historie mindre dramatisk, til tross for tortur med både pisker og ild.

Komposisjonen er ikke sekvensielt preget. Hendelsene glir sammen i leseretning fra venstre til høyre, og selv om den enkelte hendelsen faktisk er samlet i grupperinger på tre og

¹⁰¹ Mats Persson, *Hackås kyrka*, småtrykk i serien Jämtlands kyrkor (Östersund: Jämtlands läns museum, 1980), 1-12.

tre figurer, finnes det ikke sceneskiller. Historien starter brått, og den slutter brått. I forhold til legendeteksten er det rimelig å forvente at historien skal stige i spenning til den når sitt klimaks, men dette skjer ikke. Dramatiske hendelser til tross, her glir fortellerløpet som en elv til det rett og slett er slutt.

Ser vi på uttrykket i Hackåsfrisen, ser vi likevel igjen mange trekk fra Torpofrisen. Gestene er tydelige, utført av store hender med lange fingre, der talende, bydende, henvisende og bedende gester har mye felles. I Hackås er Margareta helt avkledd, men det er ikke lagt vekt på kjønnsidentifiserende trekk, hun er flatbrystet som en mann, hoftene er smale, bena ligner mer på en manns enn på en ung jomfrus lemmer (fig. 22). En av torturistene har skarp profil med dominerende nese, han ser nesten uttrykksløst på torturofferet, og bevegelsene hans er ikke spesielt energiske, det kan ligne mer på oppstilling for avbildning enn virkelig tortur. Ansiktene har stort sett samme uttrykk, her og der ser vi en munn som er trukket ned i vikene. Dragen er det vanskelig å bli skremt av, kanskje fordi malingen er slitt akkurat her, slik at detaljene er vanskelige å oppfatte (fig. 23). Margareta står midt i dragen, slik hun gjør i Torpofremstillingen, men hun har en mild og gotisk svai, og høyre hånd uttrykker from velsignelse. Fengselet er fremstilt på samme måte som arkitekturen i Torpo, grå og gylne murstein med svarte dobbeltlinjer som markerer fugene (fig. 20). Olybrius ser mer tankespredd enn hevngjerrig ut, og følgesvennene hans ser mer triste enn farlige ut. Demonen i en sort manns skikkelse er helt fraværende. Sluttscenene, som skildrer Margaretas henrettelse og hvordan sjelen hennes blir ført til himmelen, har en gang vært malt på korets sørvegg, men er i dag borte.¹⁰²

Klærne ligner dem vi ser i Torpo, i Hackås kirke er Margareta også kledd i lys gul underkjortel, men kappen hennes er svalt lyseblå, og hun ser ikke ut til å være preget av verken fasthet eller styrke. Men uberørt er hun, og denne uberørtheten hennes er jo imponerende (fig. 23). Frisens bakgrunn er den hvitkalkede veggen, overstrødd med sølvgrå stjerner. Olybrius fører et stort sverd, han sitter på sin trone med rutete hynde, kronen er på plass, men han ser sjablongmessig uttrykksløs ut (fig 20).

Representantene for det onde er lite onde, og representanten for det gode er svalt uberørt. Den eneste scenen som er litt skremmende, er når Margareta står naken midt i et flammende bål og blir pisket. Hele kroppen hennes er full av sår etter mishandlingen, dette er en ekte martyr (fig 22). For øvrig gir hele frisen et stilisert og stille inntrykk, langt på vei

¹⁰² Åke Nisbeth, *Bildernas predikan: Medeltida kalkmålningar i Sverige* (Stockholm: Gidlunds, 1986), 123.

motsatt av det Harry Fett kalte ”rystende ... som setter den moderne kinematograffantasi helt i skyggen” når han videreformidlet sitt inntrykk av Margaretalegenden i Torpo.

7.4 Oppsummering

Kapitlet sammenligner Nedstrynantemensalet fra Sogn og Fjordane (ca 1300-1325) og Margaretamuralen i Hackås kirke i Jämtland (ca 1275) med Torpomaleriet. Begge sammenligningsverkene er basert på en legende, begge legendene ble dømt apokryfe av pave Gelasius.

Nedstrynfrontalet fremstiller legenden om det hellige kors, en dramatisk historie om hvordan korset ble stjålet fra Jerusalem i en persisk invasjon, og gjenerobret av den bysantinske keiseren i 625. Det er et levende og fortellende stykke kirkekunst, der noe av bevegelse og drama blir dempet av at tavlen er så regelmessig og ornamentalt disponert. Nedstrynfrontalet er en livlig og kompetent fortalt historie med klare narrative egenskaper, som like gjerne kan kalles episk kunst som den vi finner i Torpo. Legendene inneholder flere ”overnaturlige” momenter, for eksempel engler i skyene, og står ikke tilbake for Torpo i å peke på de sterke motsetningene som kommer til syne i kampen mellom hedenskap og kristendom.

Kalkmaleriene i Hackås kirke fra ca 1275 er de eneste kjente fra middelalderens Jämtland i Sverige. De fremstiller Margaretalegenden løpende, uten sceneavgrensninger, og er bevart i nær opprinnelig tilstand. Vi kjenner igjen trekk vi har sett i Torpofrisen, særlig de tydelige håndbevegelsene. Margareta er også her nærmest kjønnsløs i avkledd tilstand, og hun ser sval og uberørt ut gjennom hele historien, bortsett fra under piskingen, som er den eneste scenen som farges av martyriets gru. Dragen er litt utydelig, men virker ikke spesielt avskrekkende. I sum fremstår Hackåsfrisen litt ”tannløs” i forhold til Torpofrisen og gir nok heller et stilisert og stillestående inntrykk. Kontrastene mellom det gode og det onde er langt på vei fraværende.

8 KONKLUSJON

Margaretafrisen er kontrastenes verk. Ondskapen er dyp og uforfalsket, og renhet og uskyld er utvetydig ren og uskyldig. Troen er sterk, tapper og uten tvil. Døden er ikke endelig, den er det eneste som ikke er det den synes å være. Alt sammenfaller med kristen tros viktigste forutsetning: det evige livet etter døden. Margaretafrisen inneholder et skjult portrett. Hennes historie er Kristi historie: sinnets renhet, kroppens forfølgelse, tortur og død.

I Nedstrynfrontalet er ikke kontrastene store, det er selve legendens sak som gir kontrast. Kampen om Det hellige kors er den samme kampen mellom kristendom og hedenskap, men det kommer ikke like godt frem. Partene står mot hverandre som stridende parter der grunnen til striden hele tiden må huskes for at kontrastene skal tre frem. Den anonyme Nedstrynmaleren har gjort et grundig arbeid i å gi aktørene merket identitet, som skjold og bannere, men bildekomposisjonen konsentreres om krigshandlinger, noe som i og for seg er naturlig, siden legendens rammer er striden mellom to krigende parter.

I Hackåsfrisen mangler godheten styrke, den er passiv. Frisen mangler nesten helt det overnaturlige innslaget, det er bare dragen som fyller denne funksjonen. Selve saken kommer ikke godt frem i Hackåsbildene, de viser ikke tydelig til ideologisk kamp.

Men hvordan gikk det med mitt prosjekt? Hvordan fikk egentlig Torpomalerens fremstilling slik fortellende kraft? Jeg har benyttet meg av hovedlinjer i litterær narratologisk analyse for å komme det fortellende i frisen nærmere inn på livet, og jeg har forsøkt å tilpasse dem til bildespråket i håp om å få en oversikt over faktorene som gjør bildene så fortellende. Da jeg undersøkte fokuseringen, demret det litt. Jeg så at maleren har benyttet en veksling mellom ekstern og intern synsvinkel i fortellingen sin, og jeg så hvordan betrakteren blir hentet inn til en nærhet til Margaretas historie som skyldes denne teknikken. Denne fokusvekslingen bringer oss i kontakt med tankelivet til hovedpersonene. Effekten ligner den som nærbildet kan ha i en film. I litteraturen antar at jeg slik veksling oppnår akkurat samme effekt, den trekker karakteren nærmere leseren.

Da jeg vurderte legendens tidsløp mot tidsløpet Torpomaleren har festet fortellingen sin til, så jeg at han hadde kuttet vekk legendens opptakt, som forklarer hvilke omstendigheter Margareta befinner seg i før dramatikken virkelig akselererer. Jeg innså at dette er et fortellende ”grep” som sannsynligvis ble foretatt for at frisen skulle ha en aksentuert stille start, slik at det ville bli gjort rom for oppbygging av spenning og drama.

Modalitetsvurderingen hadde som resultat at jeg forsto hvordan maleren har brukt bildeelementer som utvider vår forståelse for det som er skildret. Han nøyde seg ikke med det tekstlige forelegget for å gi frisen form, han la også til sine egne små koder for å gi betrakteren økt forståelse for bildene. Modalitetsanalysen fikk meg til å innse at malerens fortellernærhet er stort, til tross for at han på mange måter forholder seg til dette å illustrere et historieløp relativt trofast. Som jeg sa i analysen, bildene følger fortellingen, men de er skapt

av elementer som fortellingen ikke anviser noen fremgangsmåte for, og malerens narrative evner kommer klart til syne når han velger sine ”koder” for å fortelle oss noe.

Gjennom å undersøke fortellerteknikken fra sekvensielt synspunkt fikk jeg øye på ennå en fortellende teknikk som har hatt stor betydning for det narrative resultatet. Torpomaleren holdt seg til sekvensiell komposisjon, men utvidet det sekvensielle ved å ”pakke” flere hendelser inn i en sekvens. Resultatet ble et påtagelig økt fortellernærvær.

Jeg utvidet analysen til å omfatte kommunikasjonsteoretisk, ikonografisk og komposisjonell vinkling, slik at jeg ikke skulle gå glipp av noen av momentene som bidrar i frisens fortellende mangfold. Ut fra dette forsto jeg mer av hva som har gjort illustrasjonene så treffsikre. De mange detaljene som fungerte som bildespråklig ”koding” ble lettere å forstå når jeg kompletterte analysen slik.

Jeg har undersøkt andre, etter mitt skjønn sammenlignbare verk med Torpomalerens uttrykksfulle bildeserie. Jeg lærte at det kan være stor forskjell i fortellende kvaliteter selv i så nærliggende verk. I Nedstrynfrontalet fant jeg en fortellerfantasi som ikke sto tilbake for Torpomalerens. I sum ble likevel alterfrontalet den tapende part, først og fremst fordi de fortellende trekkene var disponert inn i begrensede medaljonger. Hackåsfrisen fortalte Margaretas historie på en stivere og mer rent illustrerende måte, der det medrivende fortellende ble redusert til en rekke figurer som foretok seg ting man måtte kjenne det litterære forelegget for å forstå fullt ut.

Den narratologiske undersøkelsen av Margaretafrisen er fullført. Litteraturvitenskapelig, narratologisk analysemetodikk kan tilpasses bildespråklig medium forutsatt at man velger de store linjene fra slik metode. Detaljene bør undersøkes ut fra klassisk bildeanalytisk metodikk for å få et helhetssyn på hvordan fortellende kvaliteter i visuell fremstilling blir oppnådd. Det er med dette sammensatte analyseverktøyet jeg har kommet Torpomalerens narrative ”hemmeligheter” nærmere inn på livet.

Torpomaleren fremstilte Margaretalegenden med sikker, fortellende hånd. Han brukte en sammensetning av konvensjonell legendeillustrasjon, overraskende små enkeltelementer som var egnet til å poengtere og belyse, dramatiske ansiktsuttrykk, talende gester, kroppsspråk og bekledning, farger og scenekomposisjon for å fortelle en historie til sin samtids betraktere. Ingen steder bærer frisen preg av det underdrevne, beherskede. Torpomaleren fant seg vel til rette som forteller, og han var ikke redd for å bruke sterke

virkemidler for å trekke betrakteren med inn i sitt fortellerunivers. Han valgte ut sine egne bildeelementer for å formidle historien så levende som mulig, og oppnådde en ekspressiv kvalitet, preget av bevegelse og kontrast, både figurlig og i overført betydning.

LITTERATURLISTE

- Boehm, Gottfried. "Hinsides språket? Bemerkninger til bildenes logikk". I *Estetikk: Sansning, erkjennelse og verk*. Redigert av Bente Larsen. Oslo: Unipub, 2006.
- Buettner, Brigitte. *Boccaccio's Des Cleres et nobles femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*. Seattle: College Art Association in association with University of Washington Press, 1996.
- Cazelles, Brigitte. *The Lady as Saint: A Collection of French Hagiographic Romances of the Thirteenth Century*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Christie, Håkon. "Da stavkirkene ble reddet". *Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers bevaring* (1978):56-62.
- Christie, Sigrid og Håkon. *Norges kirker. Buskerud*. Bind I. Oslo: Riksantikvaren. Gyldendal Norsk forlag, 1981.
- _____. *Torpo Stavkyrkje*. Drammen: Fortidsminneforeningen, Buskerud avdeling, 1999.
- Clark, Willene B. *A Medieval Book of Beasts: The Second-Family Bestiary: Commentary, Art, text and Translation*. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2001.
- Danbolt, Gunnar og Siri Meyer. *Når bilder formidler: En bok om visuell kommunikasjon*. Oslo: Universitetsforlaget, 1988.
- Den katolske kirke. "Den hellige Margareta av Antiokia (275-290)", <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/margrete> (nedlastet 5.4.2012)
- Dietrichson, Lorentz. *Sammenlignende Fortegnelse over Norges Kirkebygninger i Middelalderen og Nutiden*. Kristiania: P.T. Mallings Boghandel, 1888.
- _____. *De norske stavkirker. Studier over deres system, oprindelse og historiske udvikling: Et bidrag til Norges middelalderske bygningskunsts historie*. Kristiania: Cammermeyers forlag, 1892.
- Dunér, Sten. "Struktur". I *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*. Redigert av Hans-Olof Boström. Stockholm: Carlssons bokförlag, 2000.
- Dæhlin, Erik. *En studie over norsk monumentalmaleri fra middelalderen*. Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1956.
- Fett, Harry. *Norges malerkunst i middelalderen*. Kristiania: Cammermeyers forlag, 1917.
- Francis, Elizabeth A. "An Hitherto Unprintet version of the *Passio Sanctae Margarae* with Some Observations on Vernacular Derivatives". *Publications of the Modern Language Association*, 42 (1927): 87-105.
- Gammel norsk Homiliebok: (Codex Arn. magn. 619 qv.)*. Christiania: C.R. Unger, 1864.

- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oversatt av J.E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Gaasland, Rolf. *Forfatterens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Hauglid, Roar. *Norske stavkirker: Dekor og utstyr*. Oslo: Riksantikvaren. Dreyers forlag, 1973.
- Hjelde, Oddmund. *Norsk preken i det 12. århundre: Studier i Gammel norsk homiliebok*. Oslo: O. Hjelde, 1990.
- Hohler, Erla Bergendahl. "The Frontals in their Contemporary Society". I *Painted Altar Frontals of Norway 1250-1350: Artists, Styles and Iconography*. London: Archetype, 2004.
- _____. "Osloskolen: Kunstproduksjon i Oslo i høymiddelalderen". *Middelalder-Oslo: Medlemstblad for interesseforeningen Oslos middelalder*, 12, nr. 2 (2007): 15-19.
- _____. "Stilanalytisk metode og norsk middelaldermaleri". *Collegium Medievale: Tverrfaglig tidsskrift for middelalderforskning*. Vol. 21 (2008): 67-85.
- Karker, Allan (red.) 1967. *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder: Fra vikingtid til reformationstid*. København: Rosenkilde og Bagger.
- Koefoed, Holger og Oscar Thue, red. "Utdrag". I *Kampen for tilværelsen*. Oslo: A-gruppen bok og papir, 1989
- Larsson, Lars Olof. *Metodelære i kunsthistorie*. Oslo: Cappelen, 1997.
- Liepe, Lena. "Bildet, den historiska tolkningen och verkligheten: Om ikonografins teori och praktik". I *Bild och berättelse*. Redigert av H. Edgren og M. Roos. Åbo: Åbo akademi, Konsthistoriska institutionen, 2003.
- Lindblom, Andreas. "Västeuropeiska strömningar i Nordens måleri under gotiken. En överblick." I *Fornvännen 1914*. Stockholm: Wahlström & Windstrand, 1914.
- _____. *La peinture gothique en Suède et en Norvège*. Stocholm: Cederquists grafiska aktiebolag, 1916.
- Mâle, Emile. *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Oversatt av Dora Nussey. London: Harper & Row, 1972.
- Morgan, Nigel. "Dating, styles and groupings". I *Painted Altar Frontals of Norway 1250- 1350. Volume 1: Artists, Styles and Iconography*. London: Archetype Publications Ltd. in association with Kulturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo, 2004.
- Nicolaysen, Nicolay. *Norske fornlevninger: En oplysende fortegnelse over Norges fortidslevninger, ældre end reformationen og henført til hver sit sted*. Kristiania: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, 1862-1866.

- Nisbeth, Åke. *Bildernas predikan: Medeltida kalkmålningar i Sverige*. Stockholm: Gidlunds, 1986.
- Perry, Charles D. "The Tyranny of Three". *The Classical Journal* 68, nr. 2(des. 1972 - jan. 1973): 144-148.
- Persson, Mats. *Hackås kyrka*. Småtrykk i serien Jämtlands kyrkor. Östersund: Jämtlands läns museum, 1980.
- Pier, John." Review (untitled)". *Comparative Literature Studies*. Vol. 19, nr. 1 (Våren 1982): 83-83.
- Réau, Lous. *L'iconographie de l'art chrétien*. Bd.3. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- Roberts, Ann. "Boccaccio's Des cleres et nobles femmes: Systems of Signification in an Illuminated Manuscript". *The Art Bulletin*, vol. 80, nr. 1 (mars 1998): 172-176.
- Russel, Jeffrey Burton. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984.
- Schapiro, Meyer. *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague: Mouton, 1973.
- Stang, Margrethe C. "Body and Soul: The Legend of St Margaret i Torpo Stave Church". I *Ornament and Order: Essays on Viking and Northern Medieval Art for Signe Horn Fuglesang*. Redigert av M.C. Stang og K.B. Aavitsland. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2008.
- Store norske leksikon*. "Resepsjonsteori". <http://snl.no/resepsjonsteori> (nedlastet 11. mars 2012).
- Unger, Carl Richard. *Gammel norsk homiliebog* (Codex Arn.Magn.619QV.). Christiania: Brøgger & Christie, 1864.
- _____. *Heilagra Manna Sögur: Fortællinger og legender om hellige mænd og kvinder: efter gamle haands[k]rifter*. Christiania: C.R. Unger, 1877.
- Voragine, Jacobus (de). *The Golden Legend or Lives of the Saints*. Oversatt fra fransk av William Caxton. Elektronisk reproduert av Catholic Forum, 2002. Opprinnelig utgitt i London: Dent, 1900.
- Weisser-Svendsen, Eva A. *Middelaldermaleriet i Torpo stavkirke: En studie*. Masteravhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2007.
- Wichstrøm, Anne. "Maleriet i høymiddelalderen". I *Norges kunsthistorie*. Bind 2. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.
- Winstead, Karen A. *Virgin Martyrs: Legends of Sainthood in Late Medieval England*. Ithaca og London: Cornell University Press, 1997.

Voragine, Jacobus de. *The Golden Legend or Lives of the Saints*. Oversatt fra fransk av William Caxton. Elektronisk reproduisert av Catholic Forum, 2002. Opprinnelig utgitt i London: Dent, 1900.
<http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/> (nedlastet 1.1.2011).

FORKORTELSER

BHL = Bibliotheca Hagiographica Latina

Jes. = Jesaia

Joh. = Johannes Åpenbaring

1 Joh. = Johannes' første brev

Rom = Paulus' brev til romerne